

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Язык и поэтика кипрского анонимного сборника 16 века «Рифмы
любви»**

основная образовательная программа магистратуры по направлению
подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:
Обучающийся 2 курса
Образовательной программы
«Классическая, византийская
и новогреческая филология»
очной формы обучения
Кислякова Лидия Юрьевна

Научный руководитель:
д.ф.н., профессор Елоева Ф.А.

Рецензент:
к.ф.н., доцент Гончарко О.Ю.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение. Задачи, цели и материал.....	3
Вступление. Сведения о сборнике. Обзор литературы.....	10
Глава 1. «Рифмы любви» в контексте поэтики петраркизма	
1.1 Франческо Петрарка, Пьетро Бембо и кипрский поэт.....	17
1.2 Петраркизм и становление национальных литературных языков.....	35
1.3 Петраркизм и неоплатонизм.....	44
Глава 2. Особенности языка и стиля сборника в сопоставлении с итальянскими прототипами	
2.1 Особенности рукописи cod. Marc. gr. IX,32 (=1287).....	63
2.2 Особенности кипрского диалекта.....	69
2.3 Сопоставительный анализ избранных фрагментов	82
Глава 3. «Рифмы любви» в свете онтологии	
3.1 Поэтика возвышенного объекта. Антитезы.	127
3.2 Поэтика дара	136
3.3 Поэтика стихий.....	144
Заключение	150
Библиография	153
Приложение 1. Страницы рукописи cod. Marc. gr. IX, 32 (=1287).....	158
Приложение 2. Художественные переводы фр. 1-25.....	162

Введение

Задачи, цели и материал

Данная работа посвящена исследованию анонимного сборника стихотворений 16-го века на кипрском диалекте греческого языка. Цель исследования — выявление языковых, тематических и стилистических особенностей сборника.

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- определение особенностей историко-культурного контекста создания кипрского сборника (далее – КС)
- формулировка и аргументация гипотезы о потенциале КС как модели для эталонного стандарта национального поэтического языка, чего не произошло по историческим причинам
- ознакомление с рукописью
- исследование элементов диалектного своеобразия КС
- сопоставление избранных фрагментов КС с итальянскими прототипами и компаративный анализ на различных уровнях: историко-литературоведческом, лексическом, фонетическом, стилистическом
- описание отличительных индивидуальных черт поэтики КС на основе проделанной работы
- дополнительной задачей является онтологический анализ поэтики КС

На русском языке исследование сборника проводится впервые. Новизна исследования заключается в сопоставлении фрагментов сборника с итальянскими прототипами и проведении компаративного анализа с целью выявления особенностей языка и поэтики кипрского текста. Рассмотрение

сборника с позиций онтологии представляет оригинальный авторский взгляд на поэтику петраркизма.

Работа состоит из введения, вступления, трёх глав, заключения и двух приложений. Введение представляет предмет исследования, цели и задачи исследования. Во вступлении приводятся основные сведения о сборнике. В первой главе сборник рассматривается в историко-литературоведческом аспекте: в контексте литературного течения петраркизма, историко-культурных предпосылок формирования национальных литератур, влияния философии неоплатонизма. Вторая глава посвящена исследованию языка и стиля сборника: рассматривается Маркианская рукопись, особенности кипрского диалекта, проводится детальный компаративный анализ семи фрагментов сборника и их итальянских прототипов. В третьей главе представлена интерпретация поэтики сборника с позиций онтологии: анализ поэтики возвышенного объекта и антитез, поэтики дара, поэтики стихий. В заключении отражены результаты проведённого исследования. Приложение 1 содержит изображения четырёх страниц Маркианской рукописи. Приложение 2 представляет художественный перевод первых 25-ти фрагментов сборника на русский язык.

Рукопись со 156-ю лирическими стихотворениями на кипрском диалекте греческого языка обнаружил в венецианской библиотеке Святого Марка в 1873 году историк Константинос Сатас (Κωνσταντίνος Σάθας). Написанные, по оценкам исследователей, в период около 1540х-1570х гг., кипрские стихи оставались неизвестными миру более трёх веков.

Сборник представляет собой уникальное явление в греческой литературной традиции, поскольку в нём были виртуозно воссозданы твёрдые формы итальянской ренессансной лирики – сонет, канцона, баллада, малая и большая сестина, октава, мадригал, барцеллетта (фроттола), терцины. Особенно важно то, что языком сборника стал кипрский диалект,

литературный стандарт для которого на тот момент не был выработан. О существовании предшествующей поэтической традиции на диалекте сведений нет, известны лишь несколько сочинений хронографического, юридического и нравоучительного характера (более подробно об этом – в разделе 2.2).

Из 156-и стихотворений 44 идентифицированы на сегодняшний день как художественные переводы либо свободные поэтические переложения итальянских авторов: Франческо Петрарки, Петро Бембо, Якопо Саннадзаро, Серафино Аквилано, Антонио Тебальдео, Панфило Сассо, и других. [Carbonaro 2012: 21]. Прототипы остальных фрагментов не найдены и наличие заимствованных элементов в них остаётся предметом дискуссий. Большинство стихотворений являются авторскими произведениями в рамках ренессансной традиции. Впервые часть рукописи, примерно треть, издал в 1881 году в Париже Э.Легран (É. Legrand). Первое полное критическое издание рукописи вышло в 1952 году, также на французском языке. Его автором была греческая исследовательница Фемида Сиапкара-Питсиллиду (Θέμις Σιαπκάρ-Πιτσιλλίδου), в 1976 году она же подготовила греческое критическое издание сборника с переводом, представляющим собой перифразу – построчный пересказ содержания. Примечательно, что на протяжении веков забытая «многострадальная книга» (*«βιβλίον παραδαρμένον»*), как называет её сам поэт (фр. 2,9), после публикации в 20-м веке вызвала единогласное признание филологов, как в Греции, так и за её пределами. Линос Политис, автор классической «Истории новогреческой литературы» (*Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*), изданной впервые в 1978 году и выдержавшей более 20-и переизданий, в своём труде пишет: *«Τα ερωτικά ποιήματα της Κύπρου είναι ένα από τα πιο υψηλά δείγματα όπου έφτασε η λογοτεχνία της Αναγέννησης στην Ελλάδα, στην πιο καθαρή της μορφή»* («Кипрская любовная лирика – пример одного из самых высоких достижений литературы эпохи Возрождения в Греции, в самой чистой её форме»). И там

же: «...ασφαλώς από τα ωραιότερα λυρικά δείγματα όλης της πρωιμότερης νεοελληνικής λογοτεχνίας» («...несомненно, из самых прекрасных лирических образцов всей ранней новогреческой литературы» [Πολίτης 2014: 53-54, 52]. «Το χειρόγραφο των 156 ποιημάτων, γραμμένων σε κυπριακή διάλεκτο – που συνήθως αναφέρονται, αλλά ανακριβώς, ως «κυπριακά ερωτικά ποιήματα» ή «Ρίμες αγάπης»–, μαρτυρεί ποιητική δραστηριότητα της υψηλότερης κλάσεως» («Рукопись из 156 стихотворений, написанных на кипрском диалекте – именуемых обычно, хотя и неточно, «кипрские любовные стихи» или «Рифмы любви» – свидетельствует о поэтическом творчестве высочайшего класса»), - пишет о кипрском сборнике выдающийся британский эллинист Дэвид Холтон [Χόλτον 2000: 253].

Тем не менее, сборник не стал популярным у читателей, так и оставшись скрытой жемчужиной греческой и мировой литературы, неизвестной широкому кругу. По всей видимости, он не был знаменит и в свою эпоху, так как до нас дошёл только один экземпляр рукописи, и после публикации в 20-м веке ситуация мало изменилась. На наш взгляд, современным читателям сборник остался относительно неизвестным по трём причинам. Первая – это позднее, несвоевременное открытие в 20-м веке, когда классическая поэзия уже не вызывала массового интереса, если только автор не был признанной величиной в предшествующие эпохи. Вторая причина – отсутствие художественных переводов на иностранные языки, в том числе на нормативный греческий. Сиапкара-Питсиллиду проделала, бесспорно, огромную работу, и всё же её переложения являются пересказами стихотворений, что лишает читателя удовольствия от чтения восхитительной старинной поэзии, и делает поэтический текст доступным лишь малому числу владеющих кипрским диалектом. Третья причина – отсутствие изданий, кроме публикации единичных фрагментов, как например, в составе поэтической антологии Л. Политиса 1975-1977 гг., или же в программных антологиях школьного характера, как в недавнем издании 2015 г. *Κείμενα*

Κυπριακῆς Λογοτεχνίας («Тексты кипрской литературы»), что сделало сборник малодоступным даже для немногих свободно понимающих кипрский. С 1976 года и до настоящего времени ни одного полноценного переиздания сборника, ни в Греции, ни на Кипре, не было. В статье 2017 года исследовательница Джованна Карбонаро упоминает о подготовке переиздания в Греции [Carbonaro, 2017: 129], однако на момент написания данной работы (март 2018 года) книга не вышла.

Заглавие «*Ρίμες αγάπης*» (*Rimes agapis*) – что можно перевести на русский язык в разных интерпретациях как «Рифмы любви», «Стихи любви», или «Песни любви» – закрепилось за сборником с лёгкой руки Сиапкара-Питсиллиду, произвольно озаглавившей греческое издание так: «*Ο πετρарχισμός στην Κύπρο. Ρίμες αγάπης από το χειρόγραφο του 16^{ου} αιώνα με μεταφορά στην κοινή μας γλώσσα*» («Петраркизм на Кипре. Рифмы любви из рукописи 16-го века, с переложением на новогреческий язык»). Издательница объясняет название *Ρίμες αγάπης* тем, что, вероятнее всего, так свой труд назвал бы сам автор-составитель: греческое слово *ποιήματα* (поэмы, стихотворения) не используется в сборнике совершенно, в то время как в той итальянской традиции, на которую опирается автор, словом *rime* (досл. «рифмы») назывались именно рифмованные стихи на народном языке, прежде всего стихи Петрарки на его родном флорентийском наречии *Rerum vulgarium fragmenta*, впоследствии ставшие знаменитыми под заглавием *Canzoniere* («Книга песен»), и называемые также *Rime sparse* «Разрозненные стихи/рифмы» по инципиту первой канцоны: «*Voi che ascoltate in rime sparse il suono*» (досл., обращение к читателям: «Вы, кто слышите в стихах/рифмах разрозненных звук...»). Заглавие *Rime* выбрал для своего сочинения и Пьетро Бембо, главный канонизатор традиции подражания Петрарке в 16-м веке, и многие другие петраркисты, иногда с эмфазой *Rime d'amore*. Но так как кипрский автор обладал выраженным сознанием национальной

принадлежности, вероятно, он эллинизировал бы итальянское заглавие [Σιαλκαρά 1976: 19-20].

В зарубежных исследованиях на сегодняшний день сложилась традиция именования кипрского сборника «*Canzoniere*» (англ. *Cypriot Canzoniere*, греч. *κυπριακό Canzoniere*, итал. *il Canzoniere cipriota*), по аналогии с *Canzoniere* Петрарки. В России исследование кипрского сборника проводится впервые, поэтому сложившейся русскоязычной традиции нет, и в формулировке темы мы решили следовать заглавию «*Ρίμες αγάπης*» греческого издания, служащего для данного исследования источником, переводя заглавие как «Рифмы любви». На наш взгляд, такой перевод наиболее соответствует смыслу эллинизированного понятия *gime*: это рифмованные сочинения на народном языке, принадлежащие определённой традиции и тематике стихосложения, в то время как итальянское наименование *Canzoniere* не отражает национального своеобразия сборника, «Песни о любви» ассоциировались бы, в первую очередь, с фольклором, что также не отражает содержания, а «Стихи о любви» слишком пространное определение, лишённое конкретики, вложенной в заглавие издательницей.

Термин «поэтика» понимается нами в свете его интерпретации С.С. Аверинцевым в работе «Поэтика ранневизантийской литературы»:

«Термин «поэтика» имеет в русском обиходе по меньшей мере два различных значения. Во-первых, это научная теория словесного художественного творчества или хотя бы система методически разработанных рекомендаций для него: то, чем занимались Гораций и Псевдо-Лонгин, Буало и Лессинг. Такая «поэтика» восходит к временам Аристотеля. Во-вторых, это система рабочих принципов какого-либо автора, или литературной школы, или целой литературной эпохи: то, что сознательно или бессознательно создает для себя любой писатель. Такая «поэтика» существовала за тысячелетия до Аристотеля, совершенно так же, как грамматические структуры языка существовали за тысячелетия до рождения науки грамматики. Так вот, предмет этой книги есть «поэтика» во

втором смысле слова, имманентная самому литературному творчеству, практическая поэтика: не теория литературы ранневизантийских ученых, но рабочие установки ранневизантийских писателей, как эти последние реконструируются из самих литературных памятников. В ней рассматривается не столько то, что знали о своей литературе люди той эпохи, сколько то, что можем знать о ней мы...» [Аверинцев 1977: 1]

В данном исследовании в соответствии с логикой Аверинцева мы ставили задачу реконструкции рабочих установок автора (авторов) исследуемого сборника, отдавая себе отчёт, что для выявления этих рабочих установок, или второй поэтики, необходимо знание первой поэтики, то есть свода правил, которые к моменту создания КС были разработаны в итальянской традиции. Первую поэтику можно назвать прескриптивной, вторую – дескриптивной. Иными словами, мы стремимся описать индивидуальные черты «Рифм любви», принимая во внимание каноны стихосложения, предписанные эпохой.

Вступление

Сведения о сборнике. Обзор литературы.

эпоха создания

Формально Кипр, население которого было преимущественно грекоязычным и православным, принадлежал Венецианской республике с 1489 по 1571 гг., фактически же влияние Венеции на дела острова началось с 1450-х годов, когда франкский король Кипра Жак II Лузиньян был вынужден прибегнуть к финансовой поддержке венецианских дождей, в результате чего в 1458 г. был заключён заочный политический брак Жака II с родственницей одного из бенефакторов Катериной Корнаро в титуле «дочери Венецианской республики (дочери Святого Марка)», что давало Венеции право на обладание островом, если брак не оставит наследников. В 1473 г. при невыясненных обстоятельствах (одна из версий – отравление) Жак погибает, вскоре погибает и его новорожденный сын, после чего власть на острове фактически переходит в руки родственников Катерины, и в 1489 г. её вынуждают окончательно покинуть Кипр в обмен на поместье в Азоло (впрочем, ставшее при ней центром светской жизни и местом действия в сочинении одного из вдохновителей кипрской лирики и главного литератора начала 16-го века Пьетро Бембо «Азоланские беседы», о чём мы расскажем более подробно в первой главе).

С 1489 года и до захвата османами в 1571-м Кипром правят назначаемые Сенатом Венеции консулы; остров играет роль колонии, форта и военного гарнизона, постепенно теряя силу перед османской угрозой. Доминирует латинская культура, под давлением католической церкви закрываются православные школы, преподавание ведётся преимущественно на итальянском языке. Высшее образование молодые люди из обеспеченных и знатных семей получают в Италии, чаще всего в университете Падуи, где традиционно обучались студенты греческого происхождения [Χόλτον 2000: 243].

Оценки венецианского периода на Кипре разнятся. Так, согласно мнению К.П. Кирриса, и некоторых других греческих историков (Σ.Παντελής, Κ.Σπυρίδákης), по сравнению с периодом правления Лузиньянов эпоху характеризует ухудшение положения крестьян и общий культурный упадок [Kyrris, 1994], а развитие архитектуры, возведение укрепленных городов и соборов, направлено исключительно на удовлетворение интересов правящей державы. Д. Холтон считает такое мнение односторонним, оценивая венецианскую эпоху скорее позитивно, отмечая, что положение крестьян было нелёгким во всех странах Европы, а на Кипре, несмотря на присутствие османской угрозы, жизнь была относительно мирной и стабильной, в этот период кипрский диалект продолжает развиваться в качестве письменного языка, процветает – вероятно, отчасти благодаря беженцам из захваченной после 1453 г. Византии – производство греческих рукописей, ещё востребованных, наравне с печатными книгами, церквями, монастырями, и частными коллекционерами; в целом культурная ситуация свидетельствует о достаточно высоком уровне грамотности населения, а при дворах знати процветает светская жизнь [Χόλτον 2000: 237-247].

Нет сомнения, что КС создавался на протяжении длительного времени преимущественно в венецианскую эпоху, хотя датировка приблизительна: начало не намного раньше 1546 г., когда было впервые издано стихотворение Ариосто, переведённое в КС, и окончание не позже 1582 г., когда умер указанный на рукописи владелец. Часть стихотворений, очевидно, была написана в Италии, некоторые, вероятнее всего, после 1571 г. [Σιαλκαρά 1976: 21].

Сборник неоднократно привлекал внимание исследователей. Значительный вклад внёс Дэвид Холтон, посвятив одну работу эпохе Возрождения на Кипре [Χόλτον 2000: 237-266], и ещё одну работу сравнению венецианского Кипра и венецианского Крита [Χόλτον 2000: 209-236]. О воспитании и образовании предполагаемых авторов «Рифм любви» писал Костас Киррис [Κύρρης 2002]. Литературе Кипра в венецианскую эпоху

посвящена статья Йоргаса Кехайоглу [Κεχαγιούγλου 2010]. О любопытном случае музыкального переложения фрагмента КС гостившим на Кипре итальянским композитором писали М.А. Бальзано и Дж. Карбонаро [Carbonaro 2017].

рукопись

Рукопись cod. Marc. IX, 32 (=1287) хранится в библиотеке Св. Марка, Венеция, и является единственной имеющейся копией утраченного оригинала. Нумерация начинается со стр. 272 и верхнего титула «2»; первая часть рукописи утеряна; вероятно, она содержала и титульный лист, называющий автора или авторов. Более подробно мы рассмотрим рукопись в главе 2.1. В самом недавнем исследовании рукописи с позиций кодикологии и палеографии Дж. Карбонаро приходит к выводу о том, что маркианская рукопись представляет третью стадию формирования сборника [Carbonaro 2017]. Также основные сведения приводятся в [Σιαλκαρά 1976].

авторство и композиция

Кипрский сборник традиционно называется «анонимным», что в действительности не совсем точно. Дело не в том, что автор или составитель пожелал остаться неизвестным (хотя, может быть, так оно и было), а в том, что у нас нет об этом сведений. Очевидно лишь то, что автор был носителем кипрского диалекта, в совершенстве владел итальянским языком и был близко знаком с итальянской поэзией.

С самого начала истории исследования сборника возник вопрос об авторстве – был ли автор один или же сборник является антологией? Вопрос непосредственно связан с композицией сборника: стихотворения расположены не в хронологическом порядке, а сгруппированы по метрической форме – сонеты, сестины, канцоны, и т.д., без указания дат. Таким образом, лексическая и стилистическая неоднородность может

свидетельствовать как о разных авторах, так и разном времени написания текстов одним и тем же автором. Однозначно выделяют заключительную часть фрагментов 132-156 как менее искусную, и представляющую собой либо ранние опыты автора, либо дополнительное собрание стихов «младших» авторов. Так, Сиапкара-Питсиллиду склоняется к мнению, что текст достаточно «однороден», и вероятнее всего, автор был один: расшифровывая игру слов фр. 137, она называет имя Стаматиос Донато (Σταμάτιος Δονάτο) и приводит некоторые сведения о нём. С. Георгиадис, разгадывая вступительный фрагмент, описывающий геральдический знак, предполагает, что автором был один из потомков правящей династии Этьен Лузиньян (Estienne de Lusignan, он же Steffano Lusignano), монах доминиканского ордена, известный своим историческим сочинением о Кипре; Георгиадис высказывает предположение, что именно этот исторический текст содержался в первой, утерянной части рукописи [Γεωργιάδης 1992]. К. Киррис считает, что авторов было несколько, и высказывает гипотезы о возможных авторах конкретных фрагментов среди известных личностей эпохи, в т.ч. он называет упомянутого Этьена Лузиньяна, отрицая всё же, что тот мог быть автором всех фрагментов. М.Пьерис предполагает, что стихотворения могли были написаны группой поэтов, один из которых был наиболее выдающимся, а другие его последователями [Φέντινα 2010: 14]. Дж. Карбонаро, также не высказывая предположений об имени автора, считает, что фрагменты 1-136 являются основной частью, представляющей собой композиционное целое, соответствующее единому замыслу автора, а фрагменты 137-156 представляют собой отдельные опыты перевода и сочинительства [Carbonaro 2012]. Любопытно, что одно из стихотворений сборника написано от лица женщины (фр. 104). Так или иначе, ни одна из версий авторства на данный момент не доказана. Мы склоняемся к мнению М.Пьериса, и всё же для краткости будем пользоваться единственным числом «автор», подразумевая все возможные версии.

прототипы

Ни один из фрагментов КС не обозначен в рукописи как перевод, и лишь один указывает непосредственно на итальянский источник: фр. 15, в котором сохранены 4 строки на итальянском [1,5,9,12], соответствующие сонету ССХСІ Петрарки. На сегодняшний день 44 фрагмента из 156-и идентифицированы как художественные переводы итальянских авторов. Заимствованные элементы в других остаются предметом дискуссий. Так как сама поэтическая традиция эпохи была основана на принципе подражания и вариаций, как выражается Сипкара-Питсиллиду, «ήταν τέτοια η μόδα του Πετράρχισμou» («такова была петраркистская мода») [1976: 37], наличие заимствований означает не отсутствие оригинальности, а принадлежность литературному течению. Как пишет в этом отношении Д. Холтон, -

«Not all the poems are translations, or adaptations, of Italian originals, by any means. Quite a few are completely original compositions, while others merely use an Italian poem as a point of departure. We would do better to view the collection as the translation of a literary style, Petrarchism, for that is its real importance»

(«Не все стихотворения являются переводами, или адаптированными переложениями итальянских, никоим образом. Довольно многие из них являются полностью оригинальными произведениями, в то время как другие всего лишь используют итальянское стихотворение как отправную точку. Предпочтительнее рассматривать данный сборник как передачу литературного стиля петраркизма, ибо это в этом и заключается его истинное значение») [Holton 2015: 243].

Из 44-х установленных прототипов, распределение по авторам таково (автор и соответствующие фрагменты КС): S. Aquilano 4, 19, 21, 22, 30, 32, 40, 44, 48, 50, 60, 63 ; F.Petrarca 5, 9, 13, 15, 26, 90, 94, 106, 108, 131 ; J.Sannazaro 12, 88, 107, 111, 114 ; A.Tebaldeo 10, 67, 75, 104 ; N.Delfino 7, 23, 110 ; P.Bembo 8, 14 ; A.Alciato 156 ; L.Ariosto 102 ; M.Boiardo 89 ;

B.Cappello 84 ; B.Castiglione 79 ; N.Corregio 6 ; P.Sasso 17 ; C.Scroffa 27 [Carbonaro 2012: 21].

метрика

В отношении представленных метрических форм состав сборника таков (наименование формы и количество фрагментов): сонеты 24, двойной сонет 1, октавы 50, канцоны 11, большие сестины 7, мадригалы 3, баллады 6, барцелетты (фроттолы) 4, терцины 7, строфы-четырёхстишия 9, строфы-шестистишия 1, строфы-восемистишия 14, *serventese caudato* 2, свободные парные рифмы 17. [Σιαπκαρά 1976: 321-324]. В истории греческой литературы такое масштабное обращение к твёрдым метрическим формам не имеет параллелей. В предисловии к антологии *Ο Πετράρχισμός στην Ελλάδα* («Петраркизм в Греции») её составитель К.Митсакис пишет, что кроме «Рифм любви» в соответствующую эпоху нам известны лишь три сонета критского автора И. Трои́лу (Ιωάννης Τρωΐλου), вошедшие в пьесу 1647 года «Βασιλιάς ο Ροδολίνος». После КС сонет возвращается в греческую поэзию только в 19-м веке [Μητσάκης 1978: IX-XII].

Фундаментальное исследование метрики «Рифм любви» было проведено в диссертации О.Фединой, Университет Кипра, в 2010 году. В своей работе О.Федина приходит к выводу, что размер в кипрских стихах, хотя и воспроизводит итальянские метрические формы 12-сложника, во многих случаях тяготеет к традиционному греческому размеру 15-сложника [Φέντινα 2010]. Анализ размера некоторых фрагментов, оценивая их метрические достоинства и недостатки, также приводит К.Киррис [Κύρρης 2002].

основные мотивы

Кроме перипетий неразделённой любви к возвышенному объекту (это любовь-смерть, мучения, превознесение возлюбленной, угроза совершения самоубийства, оплакивание своей участи, рефлексия на тему неразрешимых

противоречий любви, и т.д.), в сборнике есть тоска по любимому Кипру и тревога о его судьбе, обращение к Богу и обращения к друзьям. Семь тематических категорий в «Рифмах любви» выделяет Марина Родостенус: 1) необычайная красота возлюбленной ; 2) страсть и страдания («ο πόθος με τα πάθη») поэта, познавшего любовь («του πόθου.. πειρασμένος») ; 3) сама поэзия, сочинение стихов как заранее обреченная на неудачу попытка излечиться от любви ; 4) обращение к Богу как спасителю ; 5) отречение от возлюбленной (мотив не встречающийся в петраркистской традиции) ; 6) характеристика природы Эрота, олицетворения любовного влечения (в КС носит диалектное имя Πόθος (*Pothos*)); 7) родина поэта и его окружение [Ροδοσθένους 2015]. В других работах исследуются неоплатонические аллюзии КС (на чём мы остановимся более подробно): [Rodosthenous 2012, 2013], [Παπαδάκη 2015], [Σαμουήλ 2015]; соотношение структурных элементов: [*Structures of desire in the Cypriot sonnets* – Philokyprou, Ekdawi 1994]; [Φιλοκύπρου 1996, 2002].

Кипр и Крит

Под влиянием итальянского Возрождения развивалась также литература Крита 15-17 вв. С романом в стихах «Эротокрит» В.Корнароса (1640 г.) сопоставляет «Рифмы любви» М.Родостенус [Rodosthenous 2013]. Культурные ситуации на Крите и Кипре сравнивает Д.Холтон [Χόλτον 2000].

Глава 1. «Рифмы любви» в контексте поэтики петраркизма

1.1 Франческо Петрарка, Пьетро Бембо и кипрский поэт

Фактически ни одно из известных нам исследований «Рифм любви» не даёт ясного определения понятия «петраркизм» и не обсуждает вопрос о принадлежности сборника к этому литературному течению. Можно отметить лишь один случай, где Марина Родостенус отмечает наличие нетипичного для петраркизма мотива отречения [Ροδοσθένους 2015: 172]. Можно предположить, что исследователи полностью разделяют точку зрения Сиапкара-Питсиллиду, однозначно приписывающей КС течению петраркизма, и не считают необходимым аргументировать или оспаривать эту позицию. Озаглавив греческое издание *«Петраркизм на Кипре»* (*Ο Πετρарχισμός στην Κύπρο. Ρίμες αγάπης από το χειρόγραφο του 16^{ου} αιώνα*), Сиапкара-Питсиллиду объясняет свой выбор очевидностью влияния петраркизма, характеризуя это понятие лишь в самых общих чертах:

«Η επίδραση του Πετράρχη και του ιταλικού Πετρарχισμού είναι διαχύτη σ' όλη τη συλλογή : εξιδανικευμένος έρωτας, παράπονα γιατί η αγαπημένη είναι τόσο σκληρή απεναντί του, και όμως ο ποιήτης φλέγεται από την επιθυμία να της είναι αρεστός, αντιθέσεις που ανάμεσα τους παλαίει ο ποιητής, επιστοφή στον Θεόν, που απ' αθόν πια ζητά βοήθεια και συγγνώμη. Η ίδια πετρарχική επίδραση και στα ποιήματα για την δυστυχία της πατρίδας και σ' εκείνα που περιέχουν συμβουλές σε φίλους. Θέμα, έκφραση, μετρική μορφή, όλα σ' αυτήν τη συλλογή μαρτυρούν την επίδραση του Πετράρχη και του Πετρарχισμού»

(«Влияние Петрарки и итальянского петраркизма проходит через весь сборник: идеализированная любовь, жалобы на то, что возлюбленная так жестока, и несмотря на это поэт пылает желанием нравиться ей, противоречия и внутренняя борьба поэта, обращение к Богу, у которого поэт просит помощи и прощения. То же петраркитское влияние и в стихах о несчастье родины, и в тех, которые обращаются к друзьям. Тема, выражение, метрическая форма, всё в этом сборнике свидетельствует о влиянии Петрарки и петраркизма»). [Σιαπκαρά 1976: 35]

Представляется интересным выявить те черты поэтики КС, которые позволяют включить его в петраркистскую традицию, но не менее важна задача выявления индивидуальных особенностей сборника и его возможных отступлений от канонов петраркизма. Прежде всего попытаемся дать общее определение понятию «петраркизм».

Библиография исследований по теме петраркизма необозрима. Среди базовых итальянских источников можно назвать следующие: Baldacci L. *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Mil.; Napoli, 1957 ; Quondam A. *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*. Ferrara; Modena, 1991 ; *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*. Roma, 2006.

Ведущий отечественный итальянист Татьяна Викторовна Якушкина, автор фундаментальной монографии «Итальянский петраркизм XV-XVI веков: традиция и канон», пишет, что единого определения понятия «петраркизм» на данный момент не выработано, и этот вопрос продолжает обсуждаться в научной литературе. В широком значении петраркизм понимается как вся история подражаний *Canzoniere* от времени Петрарки (14-й век, годы жизни Петрарки 1304-1374) и до конца 16-го века, в более узком – как следование норме Бембо в 16-м веке. Общим же ориентиром итальянистики сегодня является представление о том, что петраркизм – это *норма* подражания языку и стилистике Петрарки, относящаяся к формированию *традиции* итальянской лирики [Якушкина 2008: 27].

Кажется, в этом обобщённом определении ничто не противоречит Сиапкара-Питсиллиду в её характеристике петраркизма, перенесённого на греческую почву. Но было бы интересно рассмотреть, что такое норма Бембо, чем простое подражание Петрарке отличается от «следования норме Бембо», и в каком отношении к первому и второму находится кипрский поэт.

Согласно концепции Т.В. Якушкиной, в петраркизме выделяются две стадии развития: традиция (до 16-го века) и канон (следование своду

сформулированных правил поэзии с 16-го века). До 16-го века – иными словами, до эпохи Пьетро Бембо – подражания Петрарке носили спорадический характер, переживали волны и спады, причём, подражали не только *Canzoniere*, но и другим его сочинениям, заимствуя те или иные мотивы, лексику, обороты речи; в общем, подражали, как умели, любимому и всеми признанному поэту, что было верным путём к успеху у читателей. Стихийные подражания Петрарке до 16-го века представляют стадию формирования поэтической традиции. В 16-м веке картина принципиально меняется. (По данной теме – истории итальянского языка и литературы – существует ряд источников на русском языке, например: Степанова Л.Г. Из истории первых итальянских грамматик. Изд. Наука, 2005 ; Алисова Т.Б., Чельшева И.И. История итальянского языка. От первых памятников до XVI в. М., 2009 ; Шишмарев В.Д. Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка. Л., 1972 ; Степанова, Л.Г. Из истории первых итальянских грамматик. Неизданные заметки современника на полях трактата Пьетро Бембо "Беседы о народном языке" СПб: Наука, 2005. В рамках нашей работы, посвящённой истории литературы греческой, приведём лишь самые краткие сведения).

Итак, В 16-м веке меняется политическая ситуация: с 1494 по 1559 годы территорию Аппенинского полуострова разрывают бесконечные войны, за господство в регионе сражаются Испания и Франция. К тому моменту Италия ещё не была единым государством, но её жителей уже объединяла общая культурная традиция. Прежде всего это был язык *volgare*, позволявший носителям разных местных диалектов понимать друг друга, и ставший языком ранней итальянской литературы. *Volgare* – народный язык на основе упрощённой латыни – сформировался к 12-му веку, и к 16-му веку фактически слился с флорентийским (тосканским) диалектом, на котором писали Данте, Петрарка и Бокаччо. Таким образом, формирующаяся нация, объединённая произведениями литературы и искусства, оказывается в 16-м веке перед угрозой быть завоёванной чужеземцами.

На фоне этой ситуации громкий успех и признание получают сочинения Пьетро Бембо (1470-1547), гуманиста, литератора, учёного и кардинала (с 1539 г). Его первым успехом были «Азоланские беседы» (1505) – диалоги на народном языке в прозе и стихах на тему любви, философии любви и красоты в платоническом ключе: это размышления о божественном происхождении красоты и постепенной трансформации чувственной любви в духовную. В отношении темы Кипра любопытно то, что действие произведения разворачивается в Азоло (откуда название) при дворе Катерины Корнаро – пусть и бывшей, но всё же королевы Кипра, символически представляющей Киприду-Афродиту, богиню любви. Также в отношении греческого влияния можно отметить тот факт, что Бембо изучал латынь и греческий язык у византийского филолога Константина Ласкариса. Самым значимым для эпохи теоретическим трудом Бембо стало «Рассуждение о народном языке» (1525), в котором были сформулированы принципы, ориентиры и правила сочинения поэзии, впоследствии воплощённые на практике в его собственном сборнике подражаний Петрарке под заглавием *Rime* (1530). Сформулированный и проиллюстрированный собственным творчеством поэтический канон – «норма Бембо» – стал ответом на духовную потребность едва зародившейся, но уже разрываемой войнами нации в объединяющем начале, в способе интеллектуальной и психологической защиты от распада. Свою роль в продвижении этого литературного канона сыграли, вероятно, и силы церковной и светской власти, заинтересованные в централизации. Так или иначе, в 16-м веке авторитет Бембо был необычайно высок, и под его влиянием подражание Петрарке становится массовым явлением (петраркизм называют «одним из самых первых образцов массовой литературы» [Якушкина 2008: 20]). Появляется огромное количество авторов, следующих в своём творчестве канонам, выработанным Пьетро Бембо. Создаётся впечатление, что вся Италия пишет стихи, посвящённые единственной прекрасной даме. На

уровне гипотезы можно высказать предположение, что в индивидуации воспеваемой персоны не было потребности, так как всякую личную драму перекрывала драма общественная, и в этом смысле единственной дамой сердца была сама Италия, «самость» итальянца как таковая – целостность бытия собой в принадлежности своему культурному сообществу. Все эти мотивы в сочинении Бембо, конечно же, не выражены эксплицитно, но проявляются на историческом фоне как потайные чернила на огне. Петраркизм был формой коммуникации и национальной интеграции.

В греческом мире политическая ситуация была более сложной, чем в Италии: Византия уже век находилась под гнётом Османской империи. Кипр (так же как и Крит) переживал относительно благополучный период венетократии. Контакт с итальянской культурой и относительное экономическое процветание способствовали развитию локальной литературы. В случае Крита мы называем это Критским Возрождением. Для Кипра такого термина не выработано, но очевидно, что кипрский сборник можно назвать замечательным образцом ренессансной литературы на греческом языке. Можно предположить, что для грекоязычных жителей Кипра итальянская лирика была не только модным веянием господствующей культуры, или единственно доступной формой поэтического творчества, но и отвечала их собственной потребности в защитной артикуляции и проговаривании собственной идентичности: у латинской культуры был заимствован актуальный принцип и форма, но язык и всё принадлежащее ему – аффективность, чувство стиля и ритма, нюансы поэтического воображения – было своим собственным, насколько «собственным» может быть лицо.

Но вернёмся к сочинению Бембо. Можно утверждать, что Бембо выступает как создатель классического канона петраркистской поэзии. То, к чему призывает Бембо, помимо обращения к языку Петрарки – это идеальный стиль, торжественность и приятность: «Под торжественностью, - пишет Бембо, - я понимаю благопристойность, достоинство, величественность, великолепиие, величие и тому подобное; под приятностью

я объединяю грацию, нежность, прелесть, сладостность, шутки, игривость, и прочее в том же духе» [цит. по: Якушкина 2009: 157-158]. Важным элементом хорошего стиля была также композиция литературного произведения: в своём сборнике стихов Бембо следует композиции *Canzoniere*. Собрание должно начинаться с посвящения, в котором непременно мотивы терзания, раскаяния и дидактического обращения к потомкам. Т.В. Якушкина, иллюстрируя концепцию традиции и канона петраркизма, приводит сравнение вступительных стихотворений-посвящений Петрарки и Бембо, выявляющее принципиальные различия этих авторов и характерное смещение смысловых акцентов от самого Петрарки до канонического образца петраркизма 16-го века. Рассмотрим это сопоставление, и затем сравним его с композицией вступления кипрских «Рифм любви» и с соответствующим посвящению фрагментом. Здесь и далее, подстрочный и художественный перевод всех стихотворений с итальянского и греческого наш.

F. Petrarca, 1	P. Bembo, 1
<p><i>Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono</i> Вы, кто слышите в рифмах разбросанных звук <i>di quei sospiri ond'io nudriva 'l core</i> тех вздохов, которыми я питал сердце <i>in sul mio primo giovanile errore,</i> от моей первой юношеской ошибки, <i>quand' era in parte altr'uom da quel</i> <i>ch'i' sono,</i> когда я был отчасти иным человеком, чем сейчас, <i>del vario stile in ch'io piango e ragiono,</i> из разных стилей, в которых я плачу и</p>	<p><i>Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra,</i> Я плакал и пел терзания и жестокою войну, <i>ch'i' ebbi a sostener molti e molti anni</i> которые я должен был выносить многие и многие годы, <i>e la cagion di cosi lunghi affanni,</i> и причину моих долгих битв, <i>cose prima non mai vedute in terra.</i> вещи, прежде никогда не виданные на земле. <i>Dive, per cui s'apre Elicona e serra,</i></p>

<p>размышляю, <i>fra le vane speranze e 'l van dolore,</i> между напрасными надеждами и напрасной болью, <i>ove sia chi per prova intenda amore,</i> где находится тот, кто намерен испытать любовь, <i>spero trovar pietà, non che perdono.</i> я надеюсь найти если не прощение, то хотя бы (ваше) сочувствие.</p> <p><i>Ma ben veggio or si come al popol tutto</i> Но хорошо вижу теперь что поскольку всему народу <i>favola fui gran tempo, onde sovente di me</i> забавой я был долгое время, от чего часто <i>medesmo meco mi vergogno;</i> сам себя стыжусь;</p> <p><i>e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto</i> и следствием моего блуждания является <i>e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente</i> и раскаяние, и понимание ясное <i>che quanto piace al mondo è breve sogno.</i> что то, что нравится миру, есть краткий сон.</p>	<p>Музы, благодаря которым открывается (источник) Геликона и закрывается, <i>use far a la morte illustri inganni,</i> привычные смерть блестяще обманывать, <i>date a lo stil, che nacque de' miei danni,</i> дайте стилю, что родился из моих мук, <i>viver, quand'io sarò spento e sotterra.</i> жить, когда я буду угасшим и погребённым.</p> <p><i>Ché potranno talor gli amanti accorti,</i> Так что смогут когда-нибудь влюбленные осмотрительные <i>queste rime leggendo, al van desio</i> эти рифмы читая, от тщетного желания <i>ritoglièr l'alme col mio duro exempio,</i> уберечь души моим тяжким примером,</p> <p><i>e quella strada, ch'a buon fine porti,</i> и тот путь, что к благому завершению ведёт, <i>scorger da l'altre, e quanto adorar Dio</i> уметь отличить от других, и что служить Богу <i>solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio.</i> Единственное, что должно делать в мире, который является его храмом.</p>
--	--

Формально и тематически Бембо следует Петрарке: в сонете со схемой рифмы *abba abba cde cde* речь идёт о внутренней борьбе, поэты размышляют над смыслом творчества, вносят мотив раскаяния и наставления. Но при

первом же прочтении обращает на себя внимание отличие стилистики: язык Петрарки очень простой, он кажется совершенно безыскусным, разговорным языком искреннего обращения к близкому другу, в то время как Бембо берёт сценический, театрально-торжественный тон, что соответствует его эстетической теории. В нашем переводе мы выделили те фразы, которые, на наш взгляд, являются ключевыми для каждого поэта: слова Петрарки – исповедь и снятие её содержания: он оглядывается на мирские страсти и печали, чтобы ещё раз подчеркнуть их иллюзорность. Слова Бембо – молитва и наставление, его вступление обращено к будущему, его заботит судьба своего труда, та польза, которую он надеется принести благодаря славе; он просит муз *«date a lo stil... viver – дайте стилю жить»*. Впрочем, к исчерпывающему комментарию Т.В. Якушкиной трудно добавить что-либо существенное:

«...при очевидной структурной и функциональной близости двух текстов в сонете Бембо все иное: тональность, концепция; даже герой. Ушли доверительность и исповедальность тона Петрарки, заданные и прямым обращением к влюбленным, и «поэтикой воспоминания», и неизвестным ранее итальянской любовной лирике мотивом стыда, — все, что, вопреки традиционной топике, создавало удивительно правдоподобный образ индивидуального чувства и вместе с тем устанавливало эмоциональную близость между «я» поэта и «я» читателя. Тон лирического повествования у Бембо совершенно другой: голос «я»-автора перекрывает голос «я»-влюбленного. Бембо взывает не к читателям, а к музам. Как и Петрарка, Бембо использует разные временные планы, однако в отличие от лирического «я» предшественника, обращенного в прошлое, герой «Rime» мысленно устремлен в будущее. Он ищет не сочувствия у любящих, а славы у потомков. Он мечтает о том, чтобы за порогом физической смерти его любовь и стихи обрели новую жизнь. <...> Отобранные для сборника тексты несут на себе не только приметы разного времени создания, но и явную печать специфических устремлений автора. Любовь выступает здесь как литературный материал, на котором Бембо демонстрирует принципы своей поэтики». [Якушкина 2009: 173-175]

Также, Т.В. Якушкина отмечает, что хотя Бембо в своём творчестве обращается к классическим категориям неоплатонической эстетики, таким как красота, гармония, соответствие, изящество, грация, его способ обращения с ними характеризует сниженность:

«их контуры размыты, они поставлены в зависимость от категорий, определяющих понятие “идеальный стиль” – “торжественность” и “приятность”. <...> Эстетические категории неоплатонизма превращаются у Бембо в эстетическую фразеологию, на них легко уловим отпечаток облегченности». [Якушкина 2009: 158]

Что же происходит в кипрском «петраркистском» собрании лирики? Во-первых, на первом месте в сборнике стоит не соответствующее образцу Петрарки и Бембо стихотворение-посвящение, а нечто совершенно иное – стишок-ребус в духе средневекового рыцарского романа, или даже сказки, описывающий геральдический знак героя, представленный как аллегория любовного переживания:

Ρίμες αγάπης, 1

Δια σημάδιν έχω λιόντα

В качестве знака у меня лев

στην οχράν όπου' ν γιον άστρον,

цветом который подобен звезде,

πράσινον δεντρόν σαν κάστρον

(на) зелёное дерево как (на) замок

πάντα στέκεται θεωρώντα

всегда стоит глядя:

μ' όρεξην παντές βιγλώντα

с аппетитом всегда наблюдая

του δεντρού τους κλώνους χάσκει

на дерева ветви разевает (рот)

να πηδήση πάνω πάσκει

прыгнуть вверх пытается

και γι' αυτόν στέκει στεκόντα.

и потому стоит стоймя.

Η καρδιά μου με τον λιώντα

Сердце моё на льва

τούτον εμπορεί να μοιάσει ,

этого может быть похоже,

απού του δεντρού να πιάσει

у дерева достать

την κορφήν πάσκει πηδώντα·

до верхушки пытается, прыгая:

η καρδιά μου πεθυμώντα

сердце моё, вожделя,

στα ψηλά θεν να πετάσει,

ввысь хочет взлететь

και μηδ δύνοντα να φτάση

и не в силах достать

στέκει χαμηλά κλαμόντα.

стоит внизу, плача.

Нельзя сказать, что это стихотворение из двух восьмистиший с рифмой *abbaacca addaadda* духу петраркизма абсолютно чуждо: тема любви к возвышенному объекту здесь главенствует, но форма и характер выражения совершенно не свойственны ни Петрарке, ни его подражателям. Дж. Карбонаро, которая уделяет самое пристальное внимание определению итальянских источников КС, и отмечает не только полностью переведенные фрагменты, но и отголоски, мотивы, отдельные фразы (“*gli echi letterari*”) из разных итальянских авторов, соответствий первому фрагменту не находит. Это стихотворение напоминает нам о том, что дискурс любовной асимметрии – неравной, неосуществимой или безответной любви – начал формироваться в качестве структурообразующего принципа европейской лирической поэзии задолго до Петрарки. Его источники находят как в практике христианского феодального рыцарства с одной стороны, так и во влиянии суфийской

любовой мистики арабского юга Испании на ранние музыкально-поэтические эксперименты Прованса с другой. Вдохновение к написанию этого фрагмента следует искать в творчестве трубадуров, в провансальской поэзии, с которой, не исключено, кипрский автор был знаком по наследию периода франкского правления. Возможно какие-то мотивы литературы той эпохи перешли в кипрский фольклор, либо же сохранились в переводах, став элементами воспитания и начального чтения. В стихотворении 16-го века мотив желания, которое «ввысь хочет взлететь» автоматически прочитывается как неоплатонический, то есть апеллирующий к определённой философской системе, в то время как более общая установка куртуазии – преданная рыцарская любовь к возвышенной даме – возникла ещё в эпоху средневековья. Это стихотворение напоминает нам не столько о духовных устремлениях неоплатоников, сколько о трактате 12-го века *De Amore* Андрея Капеллана. Трактат посвящён этике куртуазных отношений, и всё же подчёркивает чувственный характер рыцарской любви: «Любовь есть некоторая врождённая страсть, истекающая из созерцания и неумеренного помышления о красоте чужого пола, под действием каковой страсти человек превыше всего ищет достичь объятий другого человека и в тех объятиях по обоюдному желанию совершить всё, установленное любовью». Как пишет М.Л. Гаспаров, сочинение Капеллана оказало большое влияние на творчество трубадуров, труверов, и наследующих им итальянских поэтических школ сицилийцев, тосканцев и стильновистов [Гаспаров 1993: 572]. Существенного смыслового расхождения с неоплатоническим учением 16-го века здесь нет, но имеет значение система образов, свойственная определённой культуре в определённую эпоху, и геральдический знак *lion rampant*, замок – всё это узнаваемые метки средневековья. Возможно, автор использует такой приём сознательно, и для него самого эти образы были уже отчасти сказочными, или постепенно уходили в мир мифологизированного прошлого: и геральдические эмблемы, и замки ещё долго оставались реальностью быта, но в поэзии эти образы уже

вытеснялись совершенно иными, и на фоне утончённого интеллектуализма Петрарки и Бембо первое стихотворение КС напоминает зачин сказки, народного сказания.

О вариантах толкования геральдики в данном фрагменте размышляет А.Георгиадис, доказывая, что речь идёт о гербе Этьена Лузиньяна, одного из потомков династии Лузиньянов [Γεωργιάδης 1992].

Формально второй фрагмент «Рифм любви» соответствует вступительным стихотворным посвящениям Петрарки и Пьетро Бембо, однако при сопоставительном прочтении этих текстов выявляются их поразительные отличия.

Ρίμες Αγάπης, 2

Ωδε μέσα γραμμένα τα λαμπρά μου,
Здесь записаны жгучие страдания мои,
βάρη και πλήξεις και χολές βαμμένες,
тяготы и печали и горечи в красках,
τες ποιές μου δώκεν η γλυκιά κυρά μου
которые мне причинила милая моя госпожа
κ' εποίκεν τες ημέρες μου θλιμμένες.
и сделала дни мои печальными.
Ωδε λαλώ του πόθου τα κακά μου
Здесь рассказываю страсти моей злосчастья,
κι όλες μου οι έννοιες ώδε 'ναι γραμμένες.
и все мои мысли здесь записаны.
Ω παίδιοι, βάρτε τό σκοπόν σ' αυτόν μου,
О дети, обратите разум ко мне,
μάθετε σείς από τον όξοδόν μου.
научитесь вы от исхода моего.

Αγωμε, βιβλιόν παραδαρμένον,
Иди, книга многострадальная,
κι αν τύχη πούποτε ποτέ και δώ σε

и если случится когда-нибудь мне увидеть тебя,
μεν βαρεθής να πής: «'δὲ τον θλιμμένον
не поленись сказать «посмотри на несчастного,
που κόπιασεν για μέν», παρακαλώ σε.
который старался для меня», прошу тебя.
Κι αν δης κείνην που μ' έκαψε το ξένον,
И если увидишь ту, кто погубила (сожгла) меня, страдальца,
πε της αχ την μεριάμ μου «προσκυνώ σε»,
скажи ей от меня: «преклоняюсь пред тобой»,
δε πώς εγώ παντού φιλώ σε σέναν
смотри как я повсюду целую тебя,
φίλα κ' εσού το χέριν της για μένα.
поцелуй и ты руку её за меня.

Κόκκινα δεν σε ντύννω, βιβλιόν μου,
В красное тебя не одену, книжка моя,
γιατί γιορτήν δεν είδα στην πικριάμ μου·
ибо праздника не видел в горечи моей;
πράσινα δεν ταιριάζουν στο λαμπρόν μου,
зелёный не подходит моему жгучему страданию,
γιατί θάρος δεν βλέπω εχ την κυράν μου·
ибо надежды не вижу от возлюбленной моей;
οχράδες δεν στέκουν καλά σ' αυτόν μου
краски не идут (не к лицу) мне,
γιατί ποτέ δεν είχα την χαράν μου·
ибо никогда не было радости у меня;
μαύρα σε ντύννω, μαύρα λυπημένα,
в черный тебя одену, черный горестный,
τα ποιά ταιριάζουν στην καρδιάμ μου μένα.
который подходит сердцу моему.

Με της καρδιάς μου την οχρά ντυμένον
В сердца моего цвет одетая,
άγωμε, βιβλιόν, και μεν μουλλώσης·
иди, книга, и не молчи;

ὅτις σου πη: «γιατί είσαι λυπημένον;»
 кто тебе скажет «почему ты печальна?»
 αχ την αλήθειαν λόγον μεν του χάσης·
 правдивую речь от него не прячь;
 το πάθος μου μην στέκης μουλλωμένον,
 страсть мою не замалчивай,
 βάλε βουργά φωνές, όσες να σώσης,
 со всей силы кричи, сколько можешь,
 αν τύχως ν' αγρικήση η κυρά μου
 если случиться, что услышит госпожа моя,
 τάχα και να λυπήθην τα λαμπρά μου.
 может быть и посочувствует моим жгучим страданиям

Перед нами вовсе не сонет, а четыре восьмистишия с рифмой *abababcc dededeff ghghghii djdjdiaa*. По большому счёту, заимствована здесь только общая идея вступительного слова с кратким обзором содержания: это пламенные/обжигающие страдания (*τα λαμπρά*), тяготы и печали. Хотя поэт и признаёт свою страсть злосчастной (*του πόθου τα κακά*), мотива раскаяния и внутренней борьбы мы здесь не находим, только заверение в искренности. Обращение к читателям здесь присутствует, но как бы вскользь, среди прочего: «Ὡ παῖδιοι, βάρτε τό σκοπόν σ' αυτόν μου, / μάθετε σείς από τον όξοδόν μου» (О дети (это может значить как отеческое «дети мои», так и панибратское «ребята»), обратите разум ко мне, / научитесь вы от исхода моего). Показательно, что в первой же строке мы встречаем главное слово собрания: *τα λαμπρά*. Это одно из наиболее любимых и часто употребляемых означающих (*το λαμπρόν / τα λαμπρά*: ед. и мн. число, как правило с притяжением *μου* – мое, мои), семантика которого связана со стихией огня и света, в диалекте и контексте стихотворений переносимая на сферу аффективности: это жгучая страсть, мучительное пылание чувств, обжигающие страдания, сжигающая душевная боль, огонь и боль, огонь любви, и т.д. К этимологии и семантике этого слова мы ещё обратимся в

главе 2.3, а к онтологической поэтике в главе 3.2. Здесь, во вступительном фрагменте, выражение *τα λαμπρά μου* композиционно уравнивает начало и конец, делает их симметричными: этим словом завершается и первая строка стихотворения, и последняя, как если бы оно было альфой и омегой. «Ὡδὲ μέσα γραμμένα τα λαμπρά μου – Здесь записаны мои *λαμπρά*» // «τάχα καὶ νὰ λυπήθην τα λαμπρά μου – может быть (она) и посочувствует моим *λαμπρά*».

Если Петрарка обращает своё слово к читателям, Бембо к музам, то кипрский поэт обращается к своей книге (*βιβλίον*) как к медиуму, посреднику, разговаривая с ней совершенно как с человеком, близким другом, своим выросшим ребёнком, или может быть даже с ангелом-двойником, воплотившим труд его души. Совершенно очевидно, что поэт так же сильно как свою «госпожу» любит свою книжку, именно *любит* как родного ангела, своего доверенного вестника с важным сообщением. Он обращается к книге, но не столько для того, чтобы сказать что-то *другим*, как для того, чтобы та достигла определённого адресата – его возлюбленной. В каком-то смысле можно сказать, что в этом фрагменте прописана схема коммуникации Якобсона: отправитель – послание – адресат. Первое восьмистишие относится к отправителю (здесь моё содержание, посмотрите на меня), второе – к посланию (отправляйтесь, книга моя многострадальная!), третье – к отношению отправителя и послания (установлено символическое соответствие: чёрный цвет), и четвёртое – к адресату (надежда, что адресат получит послание). Отправитель обращается к посланию, чтобы оно обратилось к адресату, - что любопытно, с точки зрения истории медиа, на заре эпохи Гутенберга.

В отличие от Петрарки и Бембо, мотива бренности сущего и преодоления смерти творчеством мы здесь не находим: поэт всецело поглощён жизнью, его заботит не мнение потомков, и не судьба своего труда, а сочувствие его дамы; и всё же нельзя сказать однозначно, что метафизическое или вневременное измерение ему неизвестно или неинтересно – как становится ясно из последующих стихотворений, сама

возлюбленная-адресат обитает где-то на границе яви и сновидения, реальности и фантазии, её время – это время вечности (как и у Петрарки, о чём подробно пишет в статье «Время и пространство в поэтическом мире итальянских петраркистов XVI века» Т.В. Якушкина).

В том, что касается третьего восьмистишия, в котором поэт наряжает свою ненаглядную книжку в переплёт – это мотив для петраркизма достаточно оригинальный. Символика цветов здесь – красного, зелёного и чёрного – заслуживает отдельного исследования, и наверняка мы можем найти её источники как в античности, так и в византийскую эпоху, так и в средневековых и ренессансных сочинениях и обычаях. Дж.Карбонаро приводит (по работе V.Ресорато, 1976) сонет 299 Niccolò da Corregio (1450-1508), в котором перечисляется символика цветов и автор также облачает *il libro mio* «в цвет боли», и однако же значение цветов несколько отличается: зелёный означает надежду, чёрный – решимость и также меланхолию, но красный – месть, а вовсе не праздник (разве что, торжество справедливости с точки зрения мстителя).

Sì como el verde importa speme e amore,

Так же как зелёный значит надежду и любовь,

vendetta è el rosso e il turchin gelosia,

месть красный и бирюзовый ревность,

fermezza el negro e ancor melenconia,

твёрдость чёрный и также меланхолию,

el bianco mostra purità di core;

белый показывает чистоту сердца;

el giallo avere extincto ogni suo ardore,

жёлтый значит конец (утрату) всякого твоего воздыхания,

e chi veste morel secreto sia,

и те, кто носят коричневое хотят остаться незаметными,

taneto puoi fastidio e fantasia,

так можешь беспокойств и фантазий

travaglia il beretin, carneo dolore.

избежать, находясь в телесной боли.

Di questo ultimo volse a te venire,

В эту последнюю (т.е. боль) решила к тебе прийти

coperto el libro mio, se ben chi 'l manda

обернутой книга моя, даже если тот, кто отправляет её,

vorìa più presto lui i suo' casi dire.

хотел бы, чтобы скорее представился случай поговорить с тобой.

In quel non legerai cosa nefanda,

В ней (книге) ты не прочтёшь о вещах недостойных,

né ti chiede ancor fine al mio martire,

я даже не прошу тебя уже прекратить моё мучение,

ché un bon servir tacendo assai dimanda. [Carbonaro 2012: 262]

потому что хорошее служение молчаливое многого требует.

На фоне этого сонета кипрское стихотворение представляется более выразительным: *μαύρα σε ντύννω, μαύρα λυπημένα, / τα ποιά ταιριάζουν στην καρδιάμ μου μένα* / в черный тебя одену, черный горестный, который подходит сердцу моему. И далее: *το πάθος μου μην στέκης μουλλωμένον, / βάλε βουργά φωνές, όσες να σώσης, / αν τύχως ν' αγρικήση η κυρά μου / τάχα και να λυπήθην τα λαμπρά μου.* – Страсть мою не замалчивай, / со всей силы кричи, сколько можешь, / если случится, что услышит госпожа моя, / может быть и посочувствует моим мучениям. В сочетании с экспрессивностью и разговорной простотой речи, мотив атрибуции цвета не столько похож на подобный мотив в итальянском стихотворении, сколько напоминает народную песню, или даже обряд, как если бы автор ритуально наряжал свою книжку перед тем, как отправить её в путь.

В целом, первое, что производит впечатление при чтении «Рифм любви» – это их невероятная эмоциональность, они действительно *горячие* в эмоциональном плане. На фоне темперамента кипрского поэта, явно страстно

влюблённого в своё сочинительство, безудержно наслаждающегося им и ради этого наслаждения безудержно страдающего, Петрарка с его искренностью, настоящей личной драмой и христианской внутренней борьбой, кажется сдержанным интеллектуалом, размышляющим на личные темы с подобающей отстранённостью и скромной самоиронией. Помпезность Бембо кипрскому автору также несвойственна – вернее, то, что могло бы звучать напыщенно в итальянском, на кипрском выходит очень искренне, и даже по-детски трогательно. Возможно, причина тому – сам язык, для литературы такого рода ещё новорожденный, не исчерпавший, не истощивший возможностей её поэтики.

По той же причине общей особенностью стилистики КС можно назвать просторечность, что закономерно, ведь его язык – разговорный, «домашний» диалект. Но в сочетании с метрическими, мелодическими, тематическими достоинствами текста, по выражению Д.Холтона *«свидетельствующего о поэтическом творчестве высочайшего класса»* – это просторечность благородного характера, приближающая «Рифмы любви» к исконным образцам итальянской лирики на *volgare*, к просторечности Данте, Петрарки.

Однако в КС можно отметить и то, что канон Бембо описывает как приятность («под приятностью я объединяю грацию, нежность, прелесть, сладостность, шутки, игривость, и прочее в том же духе»), – кипрский поэт не лишён чувства юмора и самоиронии, и тон, заданный разевающим пасть несчастным влюблённым львом, время от времени раздаётся в сборнике, как выстраданный смех сквозь неподдельные слёзы. Есть и фрагменты «лёгкого» характера, прелестные и игривые.

В целом, необходимо согласиться, что КС принадлежит течению петраркизма, но с обязательной оговоркой о его нетипичности. Более детально мы рассмотрим стилистические особенности некоторых фрагментов КС в сравнении с их итальянскими прототипами, в разделе 2.3.

В следующем разделе мы приведём размышления о роли подражаний и переводов в становлении национальных литератур, и о потенциале «Рифм любви», не реализованном по историческим причинам.

1.2 Петраркизм и становление национальных литературных языков

В статье, посвящённой роли переводов в ранней кипрской литературе, Дэвид Холтон задаётся вопросом: «*Do translated works form part of the literary corpus of the host culture, or do they always remain a separate category? Or does the answer vary according to the particular circumstances?*» («Принадлежат ли переведенные произведения литературе страны языка перевода, или они всегда остаются отдельной категорией? Или ответ зависит от конкретных обстоятельств?») [Holton 2015: 239]. В заключении Холтон даёт положительный ответ на свой вопрос в случае кипрской литературы, однако, он не рассматривает подробно случай «Рифм любви», а лишь упоминает этот сборник, как включающий переводы. Нам представляется, что литературный жанр петраркизма, отличающий КС от других ранних текстов на кипрском диалекте, позволяет снова задаться вопросом о роли и предназначении этого корпуса лирики в истории литературы.

Отличительной чертой жанра петраркизма является его подражательный характер. Как отмечают историки литературы, принцип подражания и проявления авторского начала в варьировании образца является фундаментальным для всей эпохи Возрождения. Так, С.С. Аверинцев, выделяя основные исторические типы поэтики, относит этот период к более широкой категории «традиционалистское художественное сознание (поэтика стиля и жанра)», на Западе охватывающей античность, Средневековье и начало Нового времени. Основополагающими для литературы этого типа являются понятия традиции, образца, нормы [Аверинцев 1994].

В случае петраркизма, этот принцип лишь проявлен в наиболее очевидной форме. Так, Сипкара-Питсиллиду пишет о заимствованиях:

«Ήταν τέτοια η μόδα του Πετράρχισμου και γινόταν σε τέτοιο σημείο όχι απλώς μίμηση αλλά αντιγραφή, ώστε χωρίς υπερβολή μπορεί κανείς να πη ότι για κάθε στίχο των ιταλικών ποιημάτων της Αναγέννησης και του 16^{ου} αιώνα είναι εύκολο να δοθή ένας πολύ μεγάλος αριθμός παραπομπών, όπου αυτός ο στίχος συναντάται ακριβώς ο ίδιος ή με ασήμαντες παραλλάγες».

«Такова была петраркистская мода, что в ней было возможно не просто подражание, но копирование, до такой степени, что без преувеличения можно сказать: для каждой строки итальянских стихотворений эпохи Возрождения и 16-го века легко дать большое количество отсылок, где та же самая строка повторяется в точности, либо с незначительными изменениями». [Σιαπκαρά 1976: 37]

Исследователи петраркизма задаются вопросом: если рассматривать петраркизм всерьёз, как искусство, то в чём заключается его художественная правда? Какой смысл выражают и передают похожие друг на друга и максимально стереотипизированные тексты? Один из возможных ответов на это вопрос мы дали выше – в Италии петраркизм был формой коммуникации и национальной интеграции, иными словами, формой художественного общения, культурным феноменом, объединявшим всех способных говорить и писать по-итальянски. С.С. Аверинцев отмечает, что в эпоху Возрождения

«впервые проступает национальная определенность (литература не только вырабатывает национальные языки, но и как бы воплощает нацию – в Италии, или, во всяком случае, движется в авангарде национального сознания – в Испании, во Франции, в меньшей степени в Англии и Германии). Императив национального строительства (наиболее явно выраженный в жанре "защиты" своего языка – от Данте до Опица) ставит слово лицом к лицу не только с действительностью непосредственной, <...> но и с действительностью исторической». [Аверинцев 1994]

Таким образом, традиция и норма лирической поэзии становятся в эту эпоху, в некотором смысле, школьной прописью – в которой, многократно копируя и варьируя заданные образцы, формирующиеся национальные

сообщества учатся основам поэтического искусства, создавая при этом и собственные неповторимые произведения.

Принципы нормативной поэтики, выработанные в Италии, распространяются вместе с влиянием культуры Ренессанса в другие страны Западной и Восточной Европы. Под влиянием петраркизма – в большей или меньшей степени – основы национального поэтического языка создавались в Испании (Х.Боскан Альмогавер, Г. де ла Вега), Португалии (Ф.Сади Миранда), Л. Ди Камознс), Франции (М. де Сен-Желе, К. Маро, М. Сев, Ж. Дю Белле, П. де Ронсар), Англии (Т. Уайет, Ф.Сидни, Э.Спенсер, У.Шекспир), Германии (М. Опиц, П.Флеминг, А.Грифиус). В славянских странах Европы, где крупными центрами ренессансной культуры в 15-м и 16-м веках были Дубровник, Задар в венецианской Далмации, Буда в Венгрии, Краков в Польше и Львов во входившей в её состав Галицией Руси, поэзия также развивается под влиянием итальянских образцов (подробно эту тему освещает И.Н. Голенищев-Кутузов в труде «Романские литературы» [Голенищев-Кутузов 1975: 35-72]).

Мы полагаем, что в этот ряд необходимо включить и кипрские «Рифмы любви».

Вне поля зрения историков мировой литературы этот лирический корпус остаётся лишь по причине неизвестности и неисследованности. Так, несмотря на то, что первое издание сборника вышло на французском, эта тема не привлекла достаточного внимания филологов за пределами Греции. В Италии в 2012 году сборник был представлен полным критическим изданием Дж. Карбонаро [Carbonaro 2012], однако, эта работа совершенно не исследует национальное своеобразие КС, лишь определяя его как «петраркистскую лирику между Западом и Востоком» и приводя источники влияния. Мы надеемся, что данная работа положит начало признанию ренессансной лирики Кипра в отечественной филологии.

В России, как пишет Григорий Лозинский в статье «Петрарка и ранние русские петраркисты», петраркизма, в строгом смысле, не было, т.е. не существовало традиции, восходившей к итальянскому поэту, как в ряде других стран:

«Дух Петрарки мы, конечно, можем отыскать у Пушкина (“Я помню чудное мгновенье”), у Батюшкова. Но петраркистов западноевропейского типа у нас не было, и в сонет, начиная с Третьяковского, обычно вкладывалось иное содержание. И если мы говорим здесь о ранних русских петраркистах, то имеем ввиду первых переводчиков и пропагандистов». [Лозинский 1927]

Роль начальной основы русского поэтического языка выполняли переводы, и конечно же, не только итальянских авторов. Так, огромный вклад в становление русского поэтического слова внесли переводы В.А. Жуковского, переводившего с немецкого, французского, английского, и ставшего автором классического русского перевода *Одиссеи*.

Особенности стиля переводов Жуковского отмечает в «Размышлениях над переводами Жуковского» С.С. Аверинцев. Он пишет, что Жуковскому удавалось парадоксальным образом сохранять верность оригиналам, и в то же время выражать в переводах свою индивидуальность. Аверинцев приводит высказывание об этом Гоголя – и, с оговоркой, что эти слова можно расценивать как дружескую восторженную похвалу, всё же признает их справедливыми.

«Переводчик теряет собственную личность, - писал Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями», - но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробегав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье у Вальтер Скотта, четвертое у Байрона, и все – вернейший сколок, слово в слово, личность каждого поэта удержана, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворений вдруг и спросишь себя: чьи стихотворения читал? – и представнет перед глазами твоими ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но поэт, от них от всех

отдельный, достойный поместиться не у ног их, но сесть с ними рядом, как равный с равными. Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность – это загадка, но она так и видится всем. Нет русского, который бы не составил себе из самих же произведений Жуковского верного портрета самой души его. [...] Переводя, производил он переводами такое действие, как самобытный и самоцветный поэт». [Аверинцев 1985]

Также Аверинцев отмечает, что многие из лучших переводческих работ Жуковского выполнены с оригиналов второстепенных, не выдающихся, как если бы переводчик взял их замысел, и раскрыл его невоплощённые возможности: таковы, например, баллады Шиллера, *Ночной смотр* И.-Х. фон Цедлица, *Ундина* Ф. де Ламот Фуке. Иными словами, в тех случаях, когда оригинал менее авторитетен, и поэтому оставляет переводчику бóльшую творческую свободу, Жуковский лучше раскрывает собственный потенциал как поэт, и потенциал своего языка, как материала и инструмента творчества. Учитывая, что Жуковский работал с языком, поэтический эталон для которого на тот момент не существовал – точнее, сам же Жуковский его и вырабатывал – мы можем с уверенностью сказать, что эта способность говорит о возможностях самостоятельного развития такого языка в будущем. Жуковский признан в литературоведении крупнейшим писателем, подготовившим возможность переворота, осуществлённого в русской поэзии А.С. Пушкиным.

Возвращаясь к вопросу о статусе переводов, поставленному в начале раздела (принадлежат ли переводы литературе страны языка перевода, или же их следует рассматривать как отдельную категорию) мы можем ответить, что в случае начального этапа становления поэзии в России в большой степени верно считать переводы принадлежащими литературе русской. Такой же ответ следует дать и в случае поэзии Кипра – лишь с той разницей, что переворота в ней не произошло по историческим причинам, так как в 1571 г., примерно через двадцать пять-тридцать лет с начала сочинения КС,

остров был захвачен османами, и развитие литературы там было прервано. Тема соотношения кипрских переводов и итальянских оригиналов, также как и кипрских вариаций итальянских петраркистских прототипов, безусловно, далеко не исчерпывается данной работой. Но, забегая вперёд, скажем, что сопоставляя близкий к оригиналу перевод одного сонета Петрарки, и вольное развитие темы другого сонета Петрарки, мы видим явное поэтическое превосходство в случае более свободного творчества кипрского автора. Нельзя сказать, что стиль кипрских переводов сохраняет верность оригиналам, как в случае Жуковского, но и большинство оригиналов в случае итальянских петраркистов не слишком отличаются между собой. Зато можно с уверенностью утверждать, что во всех случаях кипрский автор вырабатывает стиль собственный, соответствующий индивидуальности своего языка и культуры. Совершенно справедливо можно перенести на КС слова Гоголя о Жуковском: читая эту лирику, мы можем составить портрет души автора (даже если эта душа и была коллективной, в случае, если авторов было несколько), и в переводах автор также реализует себя как самобытный поэт, в чём мы убедимся далее. Все эти факторы указывают на высокий потенциал «Рифм любви» как эталонного стандарта национального поэтического языка.

В современной греческой филологии положение о важной роли переводов в развитии национальной поэзии является общепризнанным. Так, Н.Вайенас, в своих «Восьми тезисах о переводах поэзии» («*Οκτώ θέσεις για τη μετάφραση της ποίησης*»), в тезисе #7 пишет: «*Μερικά από τα καλύτερα ελληνικά ποιήματα είναι μεταφράσεις. Μερικές μεταφράσεις είναι από τα καλύτερα ελληνικά ποιήματα*» («Некоторые из лучших греческих стихотворений являются переводами. Некоторые переводы принадлежат к лучшим греческим стихотворениям») [Βαγενάς 1984: 69]. Действительно, примеров можно привести немало: так, оба греческих лауреата Нобелевской премии по литературе – Георгос Сеферис и Одиссеас Элитис – начинали своё

поэтическое творчество с переводов. Сеферис особенно увлекался переводами Т.С. Элиота, Элитис – переводами Поля Элюара.

Любопытнейшим фактом истории греческой поэзии является то, что три ранних греческих поэта, получивших наибольшее признание – в том числе, их называет лучшими в одном из своих *Эссе* Сеферис – Дионисий Соломос, Андреас Кальвос и Константинос Кавафис – были двуязычными, причём, греческий не был их основным, «родным» языком. Об этом пишет Ф.А. Елоева в работе «Двуязычие в русской и греческой литературной традиции» [Елоева 2008]. У истоков новогреческой литературы лежит народный эпос 10 - 11 веков о герое по имени Дигенис Акрит, который, по словам Л.Политиса, воплощает греческий национальный характер. При этом, имя Дигенис означает «двурождённый», так как происхождение героя двойственно: его отец – сарацинский эмир, мать – похищенная гречанка; Акрит означает буквально «пограничник»: так в Византии назывались воины, охраняющие границы империи. Как пишет Ф.А. Елоева, многие выдающиеся греческие поэты были в той или иной степени «дигенисами». Так, Соломос – любимейший национальный поэт Греции, автор национального гимна – был внебрачным сыном итальянского аристократа от греческой служанки, воспитывался в доме отца, получил образование в Италии, начинал писать стихи на итальянском, и греческий язык знал вообще-то плохо: писал с грамматическими и орфографическими отклонениями. Родители Кальвоса происходили из разных социальных слоёв, и так же, как и Соломос, Кальвос получает образование на итальянском, начинает писать стихи по-итальянски, а когда позже пишет на новогреческом, его язык отличается от бытовавшей нормы – но именно благодаря этому Кальвос становится поэтом настолько выдающимся. Кавафис – без преувеличения, самый известный в мире греческий поэт – не был «дигенисом» по рождению, он и он был двуязычным из-за культурной ситуации в его родной Александрии, и хотя владел греческим, комментарии к своим стихотворениям писал на английском. Все эти примеры – характерные и далеко не исчерпывающие феномен – говорят о

значимой роли посредников-медиаторов на границах греческой культуры. Открытость опыту другого языка, или даже укорененность в нём, не только не мешают становлению языка национального, но и становятся его условием. (Любопытно, что эта ситуация не только близка истории русской литературы, но и перекликается с ней буквально: «дигенисами» по рождению были как В.А. Жуковский – его матерью, как известно, была пленная турчанка, так и, конечно же, А.С. Пушкин, происхождения «арапского»).

К этой же категории дигенисов-медиаторов, исполняющих важную роль в национальной литературе, относится и кипрский поэт. О его происхождении достоверных сведений у нас нет, но, вне всякого сомнения, он был либо билингвой, либо владел итальянским в совершенстве, и, вероятно, лучше чем греческим, будучи воспитанным и образованным в латинской традиции, о чём мы писали во вступлении.

Говоря о потенциале «Рифм любви» как эталона национального поэтического языка, необходимо уточнить – идёт ли речь о национальном языке только Кипра, т.е. трансформации диалекта в отдельный язык со своей литературной традицией, или же можно говорить о КС как потенциальном эталоне поэзии для всего греческого мира?

Ответить на этот вопрос непросто. Греческий язык богат диалектным разнообразием, и эпоху «Рифм любви» разговорной нормы греческого языка как таковой не существовало, только искусственно сохраняемые интеллектуалами аттические и византийские образцы. Самым знаменитым греческим текстом эпохи Возрождения на народном языке становится любовный роман в стихах *Эротокрит*, написанный на критском диалекте латиницей около 1640 г. Вицендзосом Корнаро. Несмотря на то, что текст диалектный, он приобрёл эталонное значение. Ни одно другое произведение ранней греческой литературы не стало столь авторитетным и народно любимым. В то же время, кипрский корпус, ни в чём не уступающий *Эротокриту*, остался фактически неизвестным. Возможно, причиной этому

был относительно сложный характер самого жанра кипрской лирики. Несмотря на то, что автор КС пишет простым народным языком, понимает прелесть народных песен, вносит в свою поэзию фольклорные элементы, всё же – как и в случае самого Петрарки – это лишь стилизация, близкая скорее интеллектуалам и аристократии. *Эротокрит* намного более прост и понятен широким слоям: его герои взаимно влюблены, преодолевают трудности и венчаются в финале. Его истории можно пересказывать, распевать на рынках и площадях, привлекая и развлекая народ; он ближе реальному народному вкусу. И хотя, по мнению исследователей, весь роман можно интерпретировать как неоплатоническую аллегория, в его внутренней структуре нет метафизики. Если в основе пераркистской лирики лежит конфликт физического и метафизического миров, понимание которого требует определённой культурной подготовки, или, по крайней мере, интеллектуальной интуиции, то в *Эротокрите* все события происходят в пределах одного плана реальности.

В качестве гипотезы мы можем предположить, что «Рифмы любви» могли бы получить более широкое распространение за пределами диалектной группы, если бы в грекоязычном мире 16-го века и последующей эпохи процветала придворная светская и интеллектуальная жизнь. Но исторические реалии, к сожалению, были совсем иными.

В следующем разделе мы обратимся к неоплатоническим тонкостям кипрской лирики и в заключении снова сравним КС с романом *Эротокрит*.

1.3 Петраркизм и неоплатонизм

Влияние трудов Марсилио Фичино на эпоху Возрождения сложно переоценить. Глава флорентийской Платоновской Академии (с 1462г.), именно он был ключевой фигурой мысли, определяющей Ренессанс – философии гармоничного синтеза христианства и платонизма, аскетизма и эстетики чувственности, философии и астрологии, учёных занятий и светской жизни. Фичино впервые перевёл на латынь орфические гимны, герметический корпус (так как считал Орфея и Гермеса Трисмегиста представителями «древнего богословия» и предшественниками платонизма), после перевёл все диалоги Платона, *Энеиды* Плотина, работы Прокла и Дионисия Ареопагита. Впоследствии Фичино занимался комментированием этих работ, и создал собственный трактат «*Платоновское богословие о бессмертии души*» (1482 г.), посвящённый идее созвучия платонической мысли с христианским законом.

Комментируя диалоги *Пир* и *Федр*, Фичино разработал собственное учение о любви и трансформации чувственной любви в духовную. Влияние теории любви Фичино на поэтику кипрского сборника – один из вопросов, занимающих исследователей данной темы.

Марина Родостенус [Rodosthenous 2013], основываясь на двух английских изданиях Фичино (Jayne, S.R. *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*. Published by University of Missouri, Columbia, 1944, к которому обращаемся и мы в данной работе, и Allen, M.J.B. *Marsilio Ficino, Commentaries on Plato: Phaedrus and Ion*. Harvard Mass.: Harvard University Press, 2008), рассматривает, какие мотивы сочинения Фичино присутствуют у кипрского автора. Наличие таких мотивов, по нашему мнению, не может быть основанием для утверждения о непосредственном влиянии текста Фичино, или развития философии Фичино в поэтической форме, скорее, их присутствие отражает умонастроение эпохи, определенный *Zeitgeist*, циркулирование ряда представлений, далёким первоисточником которых

являются сочинения Платона (в первую очередь, диалоги *Пир* и *Федр*), а одной из транслирующих инстанций – труды Фичино. Целенаправленное чтение обнаруживает в КС множество вариаций на платонические мотивы. Опираясь на работу М.Родостенус, мы дополнили её идеи цитатами из текста самого Платона (в переводе на русский С.Я.Шейнман-Тонштейна), некоторыми комментариями и примерами, и, в некоторых случаях, более обширными выдержками из [Jaune 1944].

возникновение любовного влечения

В комментарии к *Пир*у Фичино отмечает, что «...*mortals are best charmed when, in frequent gazes directing eye to eye, they join lights with lights*» (...смертные бывают очарованы сильнее всего, когда при частых взглядах напрямую глаза в глаза, они соединяют свой свет со светом другого») [Jaune 1944: 228], «*And so all love begins with sight*» («И, таким образом, всякая любовь начинается со взгляда» [Jaune 1944: 193]. В КС мы читаем:

*Ανέλπιστα δυο μιάτια μ' ἐσκλαβώσα
μ' ἕναν τοὺς βλέμναν ὀμνοστον με θάρως* (28, 1-2)
Безнадёжно глаза меня поработили,
одним прекрасным взглядом воодушевляющим (надеждой).

Зрение играет здесь первостепенную роль в возникновении чувства любви. Подобных примеров из сборника можно привести множество. Об этом же мы читаем в *Федре*:

«Восприняв глазами истечение красоты...» ; «Когда перед взором возникшего предстает нечто достойное любви, чувство горячит ему всю душу...» ; «Вот они уже близко от любимого и видят его сверкающий взор. При взгляде на него память возникшего несется к природе красоты и снова видит ее...» ; «...когда же мы пришли сюда, мы стали воспринимать ее [красоты]сияние всего отчетливее посредством самого отчетливого из чувств нашего тела — зрения, ведь оно самое острое из них. Но разумение недоступно зрению, иначе разумение возбудило бы

необычайную любовь, если бы какой-нибудь отчетливый его образ оказался доступен зрению; точно так же и все остальное, что заслуживает любви. Только одной красоте выпало на долю быть наиболее зримой и привлекательной». (Здесь и далее цит. из диалогов Пир и Федр в переводе С.Я.Шейнман-Тонштейна).

Итак, взгляд и обмен взглядами приводит к возникновению любви, а взгляд привлекает красота. В комментарии Фичино читаем: «*love is the desire of enjoying beauty*» («Любовь это желание наслаждаться красотой») [Jayne 1944: 138]. В КС поэт обращается напрямую к возлюбленной и признается, как возникло его чувство:

...έξευρε κ' ἐνὶ πρώτῃ ἡ ομορφιά σου
στην ποιάν ἐδόθην τέλεια ἡ ὀρεξή μου·
ἔχ' τὴν ὀρεξήν μ'ια πεθυμιά δική μου
γεννᾶται με το θάρος
κι ὥσπου νὰ μ' ἔρτῃ ὁ χάρος
μὲ θάρος μαρτυρίζεται ἡ πνοή μου (91, 23-8)
...знай, что прежде всего была твоя красота,
которой полностью отдалось мое влечение [дословно «аппетит»] ,
а от влечения и желание моё
родилось вместе с надеждой
и покуда не придет смерть
надеждой теперь терзается каждый мой вздох.

развитие любовного чувства

Значительная часть фрагментов КС посвящена описанию состояний, возникающих от привлеченных красотой первых взглядов. Волнующее событие рождения любви приносит не радость и удовольствие, как можно было бы ожидать, а смешанные чувства и сильнейшую аффектацию, как сказали бы сегодня, на грани биполярного аффективного расстройства:

Ὅταν τὴν εὐγενείᾳ σου νὰ βιγλίσω,
χάννεται ὁ λογισμός μου

*σκοτίζεται ο σκοπός μου
και δεν ηξεύρω πόθεν ν' αρχινίσω
ο δικιός πόθος τάσσει μου το θάρος*

κι ο φόβος σου με βάλλει 'ς μέγαβ βάρος. (91, 15-20)

Когда я вижу твое благородство [благородную красоту],
теряется мое разумение,
затмевается моя мысль [дословно «цель», т.е. целеполагающая способность]
и не знаю, с чего начать, -
справедливая [т.е. соответствующая прекрасному предмету] моя любовь склоняет
меня надеяться,
а страх [перед тобой] бросает в отчаяние.

Описанные симптомы напоминают нам реакцию влюбленного в *Федре*,
когда, уже пройдя посвящение в таинства и «много созерцавший», он видит в
земном лице отражение божественной красоты:

*«Между тем человек, только что посвященный в таинства, много созерцавший
тогда все, что там было, при виде божественного лица, хорошо воспроизводящего
[ту] красоту или некую идею тела, сперва испытывает трепет, на него находит
какой-то страх, вроде как было с ним и тогда; затем он смотрит на него с
благоговением, как на бога, и, если бы не боялся прослыть совсем неистовым, он
стал бы совершать жертвоприношения своему любимцу, словно кумиру или богу. А
стоит тому на него взглянуть, как он сразу меняется, он как в лихорадке, его
бросает в пот и в необычный жар».*

Впоследствии, если влюбленный продолжает смотреть на
возлюбленного (а в терминах Платона, продолжает воспринимать истечение
красоты посредством глаз), он успокаивается, прекращает эскалацию
аффекта и начинает умиротворенно радоваться. Как бы то ни было, в
комментарии к «Пиру» Фичино пишет:

*«...for the soul preserving in a memory the image of a handsome man, once conceived and
reformed in itself, it would be enough to to have seen the loved one at some time. But to the*

eye and the spirit, which like a mirror receive images when the body is present and lose them when it is absent, the presence of the beautiful body is necessary for them to shine continuously with its brilliance and be charmed and pleased»

(«...душе, сохраняющей в памяти образ прекрасного человека, однажды воспринятый и перенесённый внутрь себя, было бы достаточно видеть возлюбленную персону лишь изредка. Но глаза и дух, которые подобно зеркалу воспринимают образы только в его присутствии тела, и теряют их в его отсутствии, нуждаются в постоянном присутствии прекрасного тела, чтобы непрерывно сиять от его света и чувствовать спокойствие и радость»). [Jaune 1944: 189]

Так объясняется потребность влюбленного постоянно созерцать объект своей любви. Кипрский поэт обращается к возлюбленной:

...δεν σου ζητώ παρά να σε βιγλίσω
μ' εκείνον τα δροσίζω
τα πάθη και λαμπρά μου
μ' εκείνον το κακόν μου
ξορίζω 'που ξαυτόν μου
κ' εν αλαφρόν το πάθος μου, κυρά μου,
κ' εσέναν δεν σε βλάπτει
κ' εμέν δροσίζει το λαμπρόν που μ' άφτει. (92,19-26)
...ничего у тебя не прошу, кроме как видеть тебя:
так мне становится легче
переносить мои страсти и жгучие страдания
так избавляю и тебя от [бремени] моего несчастья
и любить становится легко, моя повелительница,
и тебе это не приносит огорчения,
и мне облегчает терзания.

Ну а взгляд возлюбленной персоны и вовсе способен воскресить влюбленного:

*...άμμι' αν εσού σ' αυτόν μου να βιγλίσης,
δύνεσαι απού νεκρόν να μ' αναστήσης. (58,7-8)*

...но если ты на меня посмотришь,
ты можешь из мертвых [а кто влюбляется, тут же умирает, как мы увидим дальше]
меня воскресить.

Способность зрения приносить радость, трансформировать и воскрешать влюбленного также связывается у кипрского поэта со знаменитым платоновским образом за рамками диалогов *Пир* и *Федр*: это образ пещеры, где влюбленный проводит дни и ночи, рыдая во тьме, а когда он вдруг узревает возлюбленную, которую сравнивает с солнцем, тьма рассеивается и остается позади (более подробно мы рассмотрим этот фрагмент в сопоставлении с прототипом Якопо Саннадзаро в разделе 2.3):

*...κρύβομαι με στον σπήλιον – εις την σκότην,
ώσπου θωρώ την φώτην – εις το χάμαν·
και με της γης το στρώμαν – την εσπέραν
ως την κινούργιαν μέραν – δίχως ύπνον
δακρύζω γοιόν το νήπιον – με στα δάση.*

[...]

*Σπολλάτε της κυράς μου : μιάν εσπέραν
ήρτεν γοιόν τον αέραν – με τον ύπνον
κ' είδα την είμιον είμιον – γιόν τον ήλιον
κ' έκραζέμ με αχ τον σπήλιον – κι αχ το χάμαν
εκείνον που 'χα στρώμαν – με στα δάση
μ' έννοια να μ' αγιδιάση – 'που την σκότην. (111, 2-6, 25-30)*

...прячусь в пещере – во тьме,
сколько вижу свет [т.е. сколько живу] – на земле,
и на голой земле вместо ложа – с вечера
до утра нового дня – без сна
плачу, как младенец – среди леса.

[...]

Слава моей возлюбленной: однажды вечером

она пришла подобно ветру – со сном
и я увидел её вдруг внезапно – будто солнце
и она позвала меня [выйти] из пещеры – и с земли
которая была мне вместо ложа – среди леса
[она пришла] с заботой мне помочь – [извлечь меня] из тьмы.

В целом же, чувства влюбленного у кипрского поэта – противоречивые и смешанные – вполне можно охарактеризовать пассажем из *Федра*:

«Странность такого смешения ее терзает, в недоумении она неистовствует, и от исступления не может она ни спать ночью, ни днем оставаться на одном месте. В тоске бежит она туда, где думает увидеть обладателя красоты. При виде его влечение разливается по ней, и то, что было ранее заперто, раскрывается: для души это передышка, когда прекращаются уколы и муки, в это время вкушает она сладчайшее удовольствие. <...> Презрев все обычаи и приличия, соблюдением которых щеголяла прежде, она готова рабски служить своему желанному и валяться где попало, лишь бы поближе к нему – ведь помимо благоговения перед обладателем красоты она обрела в нем единственного исцелителя величайших страданий».

Кипрский автор риторически задается вопросами о противоречивой природе любовного аффекта:

*Αν εν' πικρός ο πόθος, γιον λαλούσιν,
πως εν' γλυκιά τα πάθη τα δικά του;
κι αν εν' γλυκός πως εν' σκληρή η καρδιά του;
Κι αν εν' σκληρός, πως όλοι τον ποσούσιν;*

*Αδ δεν εν' εμπιστός γιον τον θαρούσιν,
για τίνα να μετέχουνται μιτά του;
αν εν' κι είναι φτηνός εις τα καλά του
γιατί παραπονούνται όσοι αγαπούσι;*

Ανίσως και τον κάθαναν πληγώννη,

πως δεν είναι μιτά του κακιμένοι,
αμμ' όλοι τ'ακλουθούν όσους κορπώννει;

Έννοια γλυκιά με την πικριά σμιμένη
τους αγαπούν εις τούτον αποσώννει
και δεν νιώθουν πως ζουν αποθαμμένοι. (17, 1-14)

Если любовь горька, как говорят о ней,
то как же могут сладки быть её терзания?
А если сладостна, жестоки так страдания?
К такой жестокой, почему стремятся к ней?

Если от страсти слёзы соли солоней,
то почему же ищут в ней спасения?
И веря, что любви подобен сад весенний,
от жалоб сохнут и походят на теней?

Если от ран её так стонут и слабеют,
то почему никто любовь не гонит прочь,
а следуют, куда бы ни вела, за нею?

От сладко-горьких чувств своих бледнея,
влюбленные, теряя разум, спутав день и ночь,
ни живы ни мертвы горят и леденеют.

За объяснениями причин таких полярных патологических состояний
можно обратиться к комментарию Фичино к *Пиру*:

«It also happens that those who have been trapped by love alternately sigh and rejoice. They sigh because they are losing themselves, because they are destroying themselves, because they are ruining themselves. They rejoice because they are transferring themselves into something better. They are also alternately hot and cold, like those whom a tertian fever attacks. They are cold rightly, because they are deserted by their own warmth, and they are also hot since they are enflamed by the splendors of the celestial

ray. Timidity follows cold: courage, heat. Therefore they also seem alternately timid and bold»

(«Случается также, что попавшиеся в ловушку любви попеременно тоскуют и ликуют. Они тоскуют, потому что теряют себя, потому что они разрушают себя, потому что они уничтожают себя. Они ликуют, потому что они переносят себя в нечто лучшее, чем они сами. Также, их попеременно охватывает жар и холод, как если бы они страдали от малярийной лихорадки. Они леденеют оправданно, потому что их собственное тепло их покидает, а разгорячены они, ибо их воспламеняет великолепие небесного луча. За холодом следует робость, за жаром смелость. Таким образом, они попеременно робки и отважны»). [Jaune 1944: 141]

Как отмечает М.Родостенус [Rodosthenous 2013: 150], мотив смешанных чувств и противоречивых состояний широко развит не только в петраркистской лирике, но и в литературной традиции в целом. Однако, в поэзии петраркистов была разработана целая система клише-противопоставлений, оксюморонов и сопоставлений противоположностей.

...κ' ἐγὼ θεωρῶντα το αὐτὼ καὶ χιονίζω... (99, 18)

...и я, видя это, горю и леденею...

...ὡς γοιόν στον ἥλιον χιόνιν εφυσάτον (85, 11)

...будто на солнце снег высохший...

Φοβούμαι καὶ θαρῶ, γλυκιά κυρά μου,

αφταίννω καὶ χιονίζω στο καμίνιν,

έναν καιρόν γελά καὶ κλαί καρδιά μου,

θεωρῶντα ποιά 'σαι, με 'ντα καλοσύνην. (50, 1-4)

Страшусь и надеюсь, госпожа моя,

горю и леденею в терзаниях,

одновременно и смеется и плачет мое сердце,

видя какая ты, видя такую красоту.

Итак, влюбленный поэт охвачен противоречивыми чувствами: непреодолимым влечением и обожанием возлюбленной, но также и страхом и трепетом перед ней, - состояние, отмеченное и в комментарии Фичино: *«that splendor of divinity, shining in the beautiful like a statue of God, compels lovers to marvel, to be afraid, and to worship»* («великолепие божественности, сияющее в прекрасном как изваяние Бога, заставляет влюблённых изумляться, страшиться и благоговеть») [Jaune 1944: 185]. Все эти аффективные состояния можно обобщить антитезой жизнь-смерть. Поэт использует её во всевозможных вариациях: это смерть при жизни, одновременные жизнь и смерть, умирание заживо, и т.д.

Κάθα να δω το βγιεωικόν το δεις σου
όλος αφταίννω και θαρώ μεσόν μου
κι αντάν την ευγιενειάν και την τιμής σου,
το θάρος όλον φεύγει 'πο ξαυτόν μου'
με την τιμήν την λύπησην σ' αυτής σου
ελπίζοντα, γλυκισαίνει το λαμπρόν μου'
κι αν τούτον μου λαλή να σ' ακλουθήσω,
τ' άλλον απού μακρά να μεν τολμήσω.

Αν το 'να μου λαλή να μέν τολμήσω,
τ' άλλον με σφίγγει και διδεί μου θάρος,
κι είμαι μεσόν τους όπου να γυρίσω
αποθαμμένος πρίν με πάρη ο χάρος'
κι αν εν και χίλιες φορές ξηψυχήσω,
πάντα 'μαι ζωντανός με μέγαν βάρος
κι ως γοιόν ολπίζω κ' είμαι φοβούμενος,
ζω με τον χάρο ζωντανός κι αποθαμμένος.

Ανίσος κ' είμαι ζωντανός η αποθαμμένος
θέλοντας όσα πάθη να μου δώσης,
γιατί αποβγαίνω κ' είμαι αναπαμμένος,
τόσον βουργά γοιόν πión να με λαβώσης

*αμμι' έτσου ως όπου ζώντα πεθηνίσκω,
πάντα μου ζω κι ανάπαψην δεν βρίσκω. (69, 1-24)*

Каждый раз, когда вижу благородный твой взгляд
весь загораюсь и в душе надеюсь,
но когда думаю, насколько ты благородна и достойна почестей,
надежда целиком пропадает:
тогда на то, что по своему благородству, из сочувствия, ты проявишь милость,
я надеюсь, и становится сладко на сердце страдающем,
и одно зовет меня следовать за тобой,
а другое не велит совершать такую дерзость.

Одно велит мне не сметь,
а другое ободряет и дает надежду,
и я разрываюсь между этими чувствами, где бы я ни был,
погибший прежде, чем заберет меня смерть,
всегда я, хоть и жив, на мне такая тягота,
и поскольку и надеюсь и страшусь в то же время,
живу со смертью, и живой и [в то же время] мертвый.

И оттого, что я и жив и мертв,
я желаю любых страданий, какие бы ты мне ни причинила,
чтобы уйти из жизни и прератить страдать,
чтобы как можно скорей меня ты ранила,
потому что я не буду печалиться, если буду ранен,
но с радостью приму это от тебя,
ибо я живу умирая,
живу и мучаюсь, не зная отдыха.

*Έννοια γλυκιά με την πικριά σμιμένη
τους αγαπούν εις τούτον αποσώννει
και δεν νιώθουν πως ζουν αποθαμμένοι. (17, 12-14)*

Чувства сладкие с горькими смешанные
влюбленных доводят до того,
что они не чувствуют, как живут будучи мертвыми.

Κὶ ὡς γοιόν ἐλπίζω καὶ θαρῶ φοβῶντα,
ζῶ με στὸν ἄδην ποθαμμένος ζῶντα. (70, 31-2)

И, так как надеюсь и дерзаю страшась,
живу в аду, мертвый заживо.

теория жизни и смерти влюбленных

Как отмечает М.Родостенус [Rodosthenous 2013: 152], оксюморон *viva morte* часто встречается как у Петрарки и петраркистов, так и в различных ренессансных трактатах о любви. Так у Фичино, в комментарии к *Пире*, Речь Вторая, глава VIII «*Exhortation to Love. On Simple and Mutual Love*» мы находим законченную, и представленную как описательно, так и аналитически, теорию функций взаимной и невзаимной любви в отношении смерти. Теория начинается высказывания, приписываемого Фичино Платону (в тексте *Пира* такого высказывания нет): «...by what they say, Plato said about a certain lover: “That lover”, he said, “is a soul dead in its own body and living in that of another» («...по их словам, Платон высказался об одном влюблённом так: “Этот влюблённый, - сказал он, - есть душа погибшая в собственном теле, и живущая в теле другого”») [Jayne 1944: 143]. Далее, взятое за аксиому, это высказывание разворачивается в теорию о том, что любящий сам по себе мертв, так как душа его не действует и не существует сама по себе:

«He who loves, dies; for his consciousness, oblivious in himself, is devoted exclusively to the loved one, and the man who is not conscious of himself is obviously not conscious in himself. Therefore, a soul that is so affected does not function in itself, because the primary function of the soul is consciousness. The soul which does not function in itself does not exist in itself, for function and existence are equivalent. [...] If it does not exist in him, it also does not live in him, and he who does not live is dead. Therefore, everyone who loves is dead in himself. But at least he lives in another person, does he not? Certainly».

(«Тот, кто влюбляется, умирает; ибо его сознание, забывшее о себе, посвящено исключительно возлюбленной персоне, а человек, не осознающий себя,

совершенно очевидно не имеет сознания сам по себе. Следовательно, душа, настолько подверженная чувству, не действует сама по себе, потому что первичная функция души есть сознание. Душа, не действующая сама по себе, не существует сама по себе, ибо действие и существование эквивалентны. [...] Если душа не существует в нём, она также и не живёт в нём, а тот, кто не живёт, мёртв. Следовательно, каждый влюблённый мёртв сам по себе. Но по крайней мере он живёт в другом, не так ли? Определённо так»). [Jaune 1944: 144]

Идея исходного положения – об отчуждении влюбленного от самого себя – ясно иллюстрируется кипрским поэтом:

*Καρδιάν σ' εμέναν δεν έχω γνωρίζω
αμμέ ζω τέλεια χώρια 'χ την ζωήν μου (70, 13-14)*
Что сердца нет во мне, знаю,
ах, живу совершенно отделенный от моей жизни.

*Δίχα καρδιάν και δίχα νουν πηγαίννω
κι από τον πόθον όλος αζαφταίννω. (82, 13-14)*
Без сердца и без ума я брожу
и от любви весь пылаю огнем.

*...όλος έχασα γω τον εμαυτόν μου [...]
που ζω για μεν, που σε ξεχωριστόντα (8, 2; 8)*
...полностью потерял я себя [...]
что для тебя живу, без самого себя.

Далее, в первой части теории – о любви невзаимной (или простой) – утверждается, что невзаимно любящий совершенно и безнадежно мертв:

«Simple love occurs when the loved one does not return his lover's affections. In this case the lover is completely dead, for he neither lives in himself, as we have already sufficiently proved, nor does he live in his loved one, since he is rejected by him. [...] Therefore, the unrequited lover lives nowhere; he is completely dead. Moreover, he never comes back to life, unless indignation revives him».

(«Простая любовь случается тогда, когда возлюбленная персона не откликается на чувства влюблённого. В таком случае, влюблённый полностью мёртв, ибо он не живёт в себе, как мы уже убедительно доказали, и не живёт в возлюбленной персоне, будучи отвергнутым. [...] Следовательно, безответно влюблённый не является живым нигде: он совершенно мёртв. Более того, он никогда не вернётся к жизни, если только его не оживит негодование»). [Jaune 1944: 144]

Возможно, по этой причине кипрский поэт в отчаянии говорит, что тем, кто любят и не любимы в ответ, лучше было бы вовсе не рождаться:

*Κι από ποθεί και δεν ε αγαπημένος
ήτον καλλιόν να μη 'τον γεννημένος. (53, 7-8)*

А тот кто любит и не любим
лучше бы не был рождён.

Далее у Фичино следует позитивная часть теории: утверждение преимуществ любви взаимной, когда любящие, мертвые сами по себе, обретают жизнь в любимых, то есть речь идет о выгодном обмене жизнями между любящими:

«...after I have lost myself, if I recover myself through you, I have myself through you, and if I have myself through you, I have you sooner and to a greater degree than I have myself. I am therefore closer to you than I am to myself, since I keep a grasp on myself only through you as a mediary».

(«...после того, как я потерял себя, если я снова обрету себя через тебя, я буду собой через тебя, и если я буду собой через тебя, я буду тобой скорее, и в большей степени, чем собой. Следовательно, я ближе к тебе, чем к себе, раз обладаю собой только посредством тебя как медиума»). [Jaune 1944: 145]

Кипрский поэт, по всей видимости, разделяет эту точку зрения:

*...διὰτί να ξέρης κι όλοι που ποθούν
διχώς καρδιάν κ' εις άλλον σώμαν ζούσιν. (39, 7-8)*

...ибо, знай, что те кто любят
не имеют [собственного] сердца и в другом теле живут.

Вторая часть теории Фичино провозглашает двойное воскрешение во взаимной любви:

«...the lover takes possession of himself through another, and the farther each of the lovers is from himself, the nearer he is to the other, and though he is dead in himself, he comes to life again in the other. In fact, there is only one death in mutual love, but there are two resurrections, for a lover dies in himself the moment he forgets about himself, but he returns to life immediately in his loved one as soon as the loved one embraces him in loving contemplation. He is resurrected once more when he finally recognizes himself in his beloved and no longer doubts that he is loved. O, happy death, which is followed by two lives. O, wondrous exchange, in which each gives himself up for the other, and has the other, yet does not cease to have himself. O, inestimable gain, when two so become one, that each of the two, instead of one alone, becomes two, and as though doubled, he who had one life before, with a death intervening, has now two. For a man who dies once and is twice resurrected has exchanged one life for two and his single self for the two selves».

(«...влюблённый обладает собой через посредство другого, и чем дальше каждый из любящих от себя самого, тем ближе он к другому, и хотя он мёртв сам по себе, он снова возвращается к жизни в другом. На самом деле, во взаимной любви только одна смерть, но два воскрешения, ибо влюблённый умирает сам по себе в тот момент, когда забывает себя, но он тут же возвращается к жизни в возлюбленной персоне, как только та принимает его в любящем созерцании. Ещё раз влюблённый воскресает, когда он наконец находит себя в возлюбленном и не сомневается более в том, что любим. О, счастливая смерть, за которой следуют две жизни. О, удивительный обмен, в котором каждый отказывается от себя для другого, и обладает другим, не теряя себя. О, бесценный выигрыш, когда двое становятся одним так, что каждый из них, вместо того, чтобы быть одним, становится двумя, и как если бы удвоившись, тот, кто прежде обладал одной жизнью, благодаря вмешательству смерти обладает теперь двумя. Ибо человек, умерший один раз и дважды воскресший, обменял одну жизнь на две, и одного единственного самого себя на двух»). [Jayne 1944: 145]

Но поэтика петраркизма не предусматривает возможности взаимной любви для влюбленного лирического героя; полноценная взаимность, за которую ратует Фичино, остается за рамками петраркистской поэтики как

чуждая ей, и потенциально разрушительная в отношении её базовых концептуальных структур. В кипрском тексте такая взаимность возможна только во сне, неизменно заканчивающимся горьким пробуждением и, в некоторых случаях, мольбой о том, чтобы сон продолжался вечно:

*Μμάτια μου, αφόν κοιμώντα μου διδείτε
το 'θέλα να θεωρούσετε αννοιμένα,
τον κόσμον πión γι' αγάπημ μου μεδ δήτε.
Μμάτια μου, αφόν βιγλάτε κοιμισμένα
κείνον που θέλω πάντα να θεωρήτε,
μείνετε μέραν νύχταν καμνυμένα. (11, 9-14)*
Глаза мои, раз видите во сне вы
все то, что видеть наяву желаю,
тогда прошу вас, кроме сновидений
не видеть ничего, печаль не зная!
И день и ночь закрыты будьте,
любовь храня и грёзы созерцая.

Ещё одним существенным элементом неоплатонизма Фичино является учение о циклическом движении души.

«This divine beauty has generated love, that is, a desire for itself, in all things. Since if God attracts the World to Himself, and the World is attracted, there exists a certain continuous attraction (beginning from God, emanating to the World, and returning at last to God) which returns again, as if in a kind of circle, to the same place whence it issued. And so one and the same circle from God to the World and from the World to God is called by three names [...] Beauty, [...] Love and [...] Pleasure».

(«Эта божественная красота породила любовь, то есть, стремление к самой себе, во всех вещах. Ибо если Бог влечёт Мир к Себе, и Мир влечётся, то существует некоторое постоянное влечение (начинающееся от Бога, эманурующее в Мир, и возвращающееся наконец к Богу), которое снова возвращается, наподобие круга, в ту же точку, в которой оно началось. И таким образом, один и тот же цикл от Бога к Миру и от Мира к Богу называют тремя

именами: [...] Красота, [...] Любовь и [...] Удовольствие»). Цит. по [Rodosthenous, 2013: 158]

Задаваясь вопросом об отражении этого учения в ранней греческой литературе, М. Родостенус сопоставляет кипрский сборник с другим греческим произведением эпохи Ренессанса – романом в стихах *Эротокрит* Витцендзоса Корнаро (ок. 1640). Это сочинение соответствует фабульной структуре любовного романа: прекрасные герои взаимно влюблены, разлучены обстоятельствами и кознями недоброжелателей, преодолевают препятствия, соединяются в законный союз в финале. Одно из возможных прочтений *Эротокрита* – интерпретация всего сочинения как неоплатонической аллегории о поиске душой своего истинного начала и воссоединении с ним. Тезис М.Родостенус заключается в том, что, сопоставляя в контексте неоплатонизма в целом, и учения о циклическом движении души в частности, роман *Эротокрит* с кипрским сборником, она характеризует критское произведение как успешную модель, в которой душа, пройдя перипетии, достигает истинной цели и завершает свой жизненный цикл, в то время как невзаимно влюбленный и напрасно страдающий кипрский герой в итоге вынужден раскаяться в неверном понимании источников блага и красоты, признать ошибкой попытки преследовать их в земном существе, и обратиться к Богу.

«Unlike Erotokritos, who manages to complete this circular movement, the poet in the Cypriot Canzoniere does not acquire the appropriate wings, and so endlessly sighs. This lament, according to Ficino's Symposium, originates from the fact that the source of all beauty and love is God. But the soul being preoccupied with its shadow, forsakes its own beauty and is so captivated by the charms of corporeal beauty that it neglects its own beauty, and forgetting itself, runs after the beauty of the body, which is a mere shadow of its own beauty And since it never notices the fact that, while it is desiring one thing, it is pursuing another, it never satisfies its desire. In contrast to this pathetic and devastating situation of the soul, as described above, the poet of the Cypriot Canzoniere at the end of the collection, realises his disorientation, that is his attraction to corporeal

love, as being the reflection of the divine, and asks God to forgive him and show him a new path to save and lift up his soul».

(«В отличие от Эротокрита, которому удаётся завершить этот цикл, поэт кипрского канцоньере не обретает должных крыльев, так что бесконечно тоскует. Эта печаль, согласно комментарию Фичино к Пиру, коренится в том, что источником всякой красоты и любви является Бог. Но душа, озабоченная его тенью, отрекается от собственной красоты и так захвачена чарами телесной красоты, что отрицает собственную красоту, и, забывая себя, преследует красоту тела, которая есть всего лишь тень её собственной красоты. И поскольку она не замечает того факта, что желая нечто одно, она преследует нечто совершенно другое, она никогда не достигает желаемого. В противовес такому плачевному и разрушительному для души состоянию, кипрский поэт в конце сборника осознает свою дезориентацию, заключающуюся во влечении к телесной любви, в то время как она является лишь отражением божественной, и просит Бога простить его и показать ему новый путь к спасению и вознести его душу»). [Rodosthenous, 2013: 158-159]

Мотив раскаяния действительно появляется в кипрском сборнике:

*Εκράτησέμ με η τύχη τόσους χρόνους
στην φώτην με χαράν, στην πίκραν θάρος,
κι αφόν το φως μου στέρεψεν ο χάρος,
άλλους πέντε με κλάματα και πόνους. /
Τώρα την φάλλια βλέπω και γνωρίζω
Και εις όσον εμπορώ στρέφομαι κλιόντα
Τ' απομονάδιν την ζωής διδόντα
σ' εσέν, Σωτήρ, οπού τιμώ κι ολπίζω. (131, 1-8)*

Меня держала судьба столько лет
в жгучих страданиях с радостью, в горечи с надеждой,
и из-за того, что света меня лишила смерть,
еще пять лет провел я в слезах и боли. /
Теперь мою ошибку вижу и признаю,
и со всей силой, с какой могу, обращаюсь, с плачем,
остаток жизни отдавая
тебе, Спаситель, почитая тебя и надеясь.

Сопоставив роман *Эротокрит* и кипрский поэтический сборник как примеры отражения неоплатонических идей в рамках двух жанровых конвенций, М.Родостенус приходит к следующему выводу:

«...happy outcome for the romance and endless pain for the lyrical Petrarchist poet. In any case, the same imageries, coming from common direct or indirect sources, such as Ficino, lead us to consider whether more comparative studies of this kind might illuminate and enrich substantially our knowledge of Greek lyric poetry of the 16th century».

(«...счастливый исход для романа и нескончаемая боль для лирического поэта-петраркиста. В любом случае, схожие представления, происходящие из общих прямых или косвенных источников, таких как работы Фичино, приводят нас к мысли о том, что, возможно, дальнейшие сравнительные исследования такого рода могли бы пролить больше света и существенно обогатить наше знание греческой лирической поэзии 16-го века»). [Rodosthenous, 2013: 160]

Действительно, в отношении успеха и счастья лирический герой неизменно проигрывает герою традиционного любовного романа. Но можно задаться вопросом, какова парадигма иерархии ценностей, в которой предпочтение отдается счастью и успеху? И какова, по сравнению с такой парадигмой, иерархия ценностей петраркистского любовного дискурса? Возможно, ответ на этот вопрос пополнит наше понимание поэтики греческой лирики 16 века?

В разделе 3.2 мы вернёмся к этому вопросу, и также к сочинению Фичино, и рассмотрим, какая экономическая парадигма заключена в петраркистской поэтике и какие альтернативные интерпретации события обращения поэта к Богу может предложить читатель КС. В следующей главе мы рассмотрим Маркианскую рукопись, особенности кипрского диалекта, и приведём сопоставление нескольких фрагментов КС с итальянскими стихотворениями.

Глава 2. Особенности языка и стиля сборника в сопоставлении с итальянскими прототипами

2.1 Особенности рукописи **cod. Marc. gr. IX,32 (=1287)**

Маркианскую рукопись действительно можно назвать «книжкой»: это маленькая тетрадь размера 15,5 × 11,3 см, в твёрдом переплёте, обтянутом светло-коричневой кожей с тиснёным орнаментом по периметру рамки. Кажется вероятным, что её формат повторяет оригинал. Нумерация начинается со стр. 272, на которой также есть верхний титул «2», что, по всей видимости, означает вторую часть тома. Мнения исследователей сходятся в том, что первая, утраченная часть, была иного содержания, т.к. начало собрания стихотворений соответствует (более-менее, как мы убедились в разделе 1.1) традиционной композиции петрархистского сборника. На рукописи указан владелец: Natale Conti (лат. Natalis Comes).

Наталь Конти (1520-1582) был итальянским мифологом, поэтом, гуманистом и историком. Его главный труд *Mythologiae* в 10 томах на латыни, впервые изданный в Венеции в 1567, и многократно переиздававшийся позднее, стал одним из наиболее известных в ренессансной Европе собраний сведений по классической мифологии [информация из Википедии; найти издания не удалось; язык статьи английский, дата обращения 27.02.2018]. После смерти Конти рукопись была в собственности J. Morelli (1745-1819); Маркианская библиотека приобрела её около 1823-1843 гг. [Σιαλκαρά 1976: 20-21].

Все стихотворения записаны фонетическим письмом греческими буквами, без соблюдения греческой орфографии, с [i] с точкой на латинский манер. Диакритика и пунктуация отсутствуют. Гласные и дифтонги переданы в самой простой форме: [o], [ε], [i]. Иногда используется [η], помимо артикля женского рода, обозначаемого [η] всегда. Некоторые звуки переданы буквосочетаниями, соответствующими итальянской орфографии *volgare*: так плавные [λ] и [ν] переданы [γλ], [γν] (напр.: βιβίγλιον, ηεγνεσ) как в

итальянском (напр.: foglio, regno); также в случаях, где того требует произношение, дополнительная [γ] ставится перед [i] (напр.: πεδυῖ, κοτυιάσεν, μερυῖαι). Дифтонг [ou] передан скорописью в манере, встречающейся и в византийских рукописях, как «омикрон с хвостиком». Союз και передан знаком &. Приведём фото стр. 273-274, и символическую (не фонетическую) транскрипцию, где [ou]=[6], в сопоставлении с записью того же фрагмента 2 (его перевод на русский приведён в главе 1.1) с нормативной греческой орфографией и политонической диакритикой (по изд. Σιαλκάρá 1976).



2.	2.
Οδε μεσα γραμενα τα λαμπρα μ6 βαρι & πλιξεισ & χολεσ βαμμενεσ τεσ πγιεσ μ6 δοκεν η γλικια κира μ6 & πικεν τεσ ημερεσ μ6 θλιμμενεσ	Ἦδε μέσα γραμμένα τὰ λαμπρά μου, βάρη καὶ πλῆξεις καὶ χολές βαμμένες, τὲς ποιὲς μου δῶκεν ἡ γλυκιὰ κυρά μου κ' ἐποῖκεν τὲς ἡμέρες μου θλιμμένες.

<p>οδε λαλο τῷ ποθῶ τα κακα μῶ κί ολεσ μῶ ηεγνες οδε νε γραμενες ο πεδγί βαρτε το σκοπον σαυτον μῶ μαθετε σῖς απο τον οδοζον μῶ</p> <p>Αγομε βιβίγλιον παραδαρμενον κίαν τίχι πῶ ποτε & δο σε μεν βαρεθῖς να πῖς δε τον θλίμενον πῶ κοπγιάσεν γία μεν παρακαλο σε κί αν δῖς κῖνῖν πῶ με καψεν το ξενον πε τίς αχ τῖν μεργιάμ μῶ προσκῖνο σε δε ποσ εγο παντῶ φίλο σε σεναν φίλα & εσῶ το χερῖν τίς γία μενα</p> <p>Κοκίνα δεν σε νδῖννο βιβλίον μῶ γίατῖ γιορτῖν δεν ἰδα στῖν πικρίαμ μῶ πράσινα δεν τεργιάζῶν στο λαμπρον μῶ γίατῖ θαρος δεν βλέπο αχ τῖν κῖραμ μῶ οχραδες δεν στεκῶν καλα σαυτον μῶ γίατῖ ποτε δεν ἰχα τῖν χαραν μῶ μαρα σε νδῖννο μαρα λιπίμενα τα πγία τεργιάζῶν στῖν καρδιαν μῶ μενα</p> <p>Με τίς καρδίας μῶ τῖν οχραν δίμενα αγομε βιβίγλιον & μεν μῶλλοσίς οτίς σῶ πῖ γίατῖ σε λιπίμενον αχτῖν αλῖθῖαν λογον μεν τῶ χοςῖς τα παθῖ μῶ μῖν στεκῖς μῶλλομενῖ βαλε βῶργα φονες οσες να σοσίς αν τίχος να γρῖκῖσί η κῖρα μῶ ταχα & να λιπίθῖν τα λαμπρα μῶ</p>	<p>Ἦδε λαλῶ του πόθου τὰ κακά μου κι ὅλες μου οἱ ἔννοιες ὧδε ἔναι γραμμένες. Ἦ παῖδιοι, βάρτε τὸ σκοπὸν σ' αὐτόν μου , μάθετε σεῖς ἀπὸν τὸν ὁδοδὸν μου.</p> <p>Ἄγωμε, βιβλίον παραδαρμένον , κι ἂν τύχη πούποτε ποτὲ καὶ δῶ σε μὲν βαρεθῆς νὰ πῆς: «Ἐδὲ τον θλιμμένον ποὺ κόπιασεν γιὰ μὲν», παρακαλῶ σε. Κι ἂν δῆς κείνην ποὺ μ' ἔκαψεν τὸ ξένον, πέ της ἄχ τὴν μεριάμ μου· προσκυνῶ σε, δὲ πῶς ἐγὼ παντοῦ φιλῶ σε σέναν, φίλα κ' ἐσοὺ τὸ χέριν της γιὰ μένα.</p> <p>Κόκκινα δὲν σὲ ντύννω, βιβλίόν μου, γίατῖ γιορτὴν δὲν εἶδα στὴν πικριάν μου· πράσινα δὲν ταιριάζουν στο λαμπρόν μου, γίατῖ θάρος δὲν βλέπω ἄχ τὴν κυράν μου· ὀχράδες δὲν στέκουν καλὰ σ' αὐτόν μου γίατῖ ποτὲ δὲν εἶχα τὴν χαράν μου· μαῦρα σὲ ντύννω, μαῦρα λυπημένα, τὰ ποῖα ταιριάζουν στὴν καρδιάμ μου μένα.</p> <p>Μὲ τῆς καρδιᾶς μου τὴν ὀχρὰ ντυμένον ἄγωμε, βιβλίον, καὶ μὲν μουλλώσης· ὅτις σοῦ πῆ· γίατῖ εἶσαι λυπημένον; ἄχ τὴν ἀλήθειαν λόγον μὲν του χώσης· τὸ πάθος μου μὴν στέκης μουλλωμένον, βάλε βουργὰ φωνές, ὅσες νὰ σώσης, ἂν τύχως ν' ἀγρικῆση ἡ κυρά μου τάχα καὶ να λυπήθῃν τὰ λαμπρά μου.</p>
---	--

Здесь мы видим своеобразие фонетического письма рукописи и его существенное отличие от орфографического греческого, что поднимает множество вопросов.

Вероятнее всего, копия была сделана «для личного пользования» и либо самостоятельно, без посредства профессионального переписчика, либо за гроши – о чём свидетельствуют неаккуратность и поспешность письма. Вряд ли такая копия могла быть изготовлена «в подарок» (например, даме), и даже если даритель был беден и не мог позволить себе профессиональные услуги, он всё же писал бы более аккуратно. Если копия была сделана по заказу самого владельца Н. Конти, то возможно её сделал какой-нибудь помощник кипрского происхождения, без того загруженный работой, и знающий о том, что книга предназначалась для целей исследовательских, а не декоративных и развлекательных, что также может объяснять небрежность письма.

Дж. Карбонаро, основываясь на сравнении текста рукописи с записью фр. 41 латиницей в сборнике музыкальных сочинений итальянского композитора G. Martoretta, посещавшего Кипр и переложившего на музыку кипрский фрагмент, приходит к выводу, что Маркианская копия была сделана не с оригинала, а с другой копии.

«...abbiamo avanzato l'ipotesi che il codice marciano, che è una copia dell'originale, potesse rappresentare il terzo stadio di trasmissione dell'opera. <...> chi vergò il codice Marciano possa avere avuto fra le mani una copia dell'originale oggi perduta, chiosata e probabilmente corrotta in più punti».

(«...мы пришли к гипотезе, что Маркианская рукопись, являющаяся копией, могла представлять собой третью стадию передачи сочинения. <...> тот, кто написал Маркианский кодекс, мог иметь в руках копию с оригинала, сегодня утраченную, аннотированную и, вероятно, изменённую в некоторых пунктах»). [Carbonaro 2017: 136]

Также существует гипотеза, что оригинальный текст мог быть записан латиницей, как, например, упоминавшийся уже *Эротокрит* В.Корнаро, и другие сочинения с венецианского Крита. Эту версию оговаривает, и тут же решительно отвергает, Сиапкара-Питсиллиду: «*Το χειρόγραφο δεν δικαιολογεί τη σκέψη ότι το πρότυπο ήταν σε λατινικούς χαρακτήρες. Το πρότυπο γράφηκε απ' ευθείας με ελληνικούς χαρακτήρες*» («*Рукопись не оправдывает мысль, что в оригинале были латинские буквы. Оригинал был написан непосредственно греческими буквами*») [Σιαπκρά 1976: 22]. Дж. Карбонаро возвращается к этому вопросу и полагает гипотезу об изначальном тексте латиницей небезосновательной:

«...non del tutto priva di fondamento, se si pensa che il codice Marciano, vergato in grafia fonetica greca di achiara matrice cipriota, tradisce abitudini grafiche latine del suo copista che, quindi, potrebbe aver traslitterato di suo pugno in caratteri greci il manoscritto in grafia latina su cui esemplò la sua copia. Potrebbe, questa, essere una possibile risposta al perché il Marciano, copia maldestra e frettolosa per come si rivela, ci trasmetta un testo corrotto in più punti e privo di segni diacritici, manchi delle miniature probabilmente presenti nell'originale e riporti in margine, talora abbreviandolo, il ritornello di alcune liriche. <...> Non sarebbe, del resto, il primo caso del genere: opere celebri della letteratura greca medievale sono state tramandate in grafia latina».

(«...вовсе небезосновательно полагать, что Маркианский кодекс, записанный фонетическим греческим явно кипрского происхождения, и показывающий привычку переписчика к латинскому письму, таким образом, мог быть передан впервые греческими буквами с рукописи латиницей в экземпляре той копии, которой он пользовался. Это могло бы быть возможным ответом, почему Маркианская копия, неаккуратная и поспешная, как мы видим, передаёт текст изменённым во многих местах, лишена знаков диакритики, и также миниатюр, вероятно присутствующих в оригинале на полях <...> Да и в остальном, это было бы не первым случаем жанра: знаменитые произведения греческой средневековой литературы были переданы латинским письмом»). [Carbonaro 2017: 140]

Эта теория кажется нам недостаточно аргументированной, но даже если оставить в стороне аргументы, то возникает вопрос, ответа на который гипотеза не даёт: если текст был переписан греческими буквами с текста латиницей, то с какой целью это было сделано? Если бы переписчик владел классическим греческим, и хотел бы полностью эллинизировать рукопись, он перевёл бы фонетическую запись латиницей в письмо, соответствующее нормативной греческой орфографии. Мы можем лишь высказать предположение, что если гипотеза Карбонаро верна, то перевод с латиницы в греческо-латинское фонетическое письмо был сделан по идейным соображениям: у переписчика была цель подчеркнуть свою национальную идентичность, которой, по его мнению, и вне зависимости от мнения автора оригинала, соответствовало именно такое письмо, а не латиница и не классический греческий.

Так или иначе, существенным нам кажется не факт записи оригинала латиницей или греческими буквами, но то историческое и идеологическое содержание, которое стоит за записью, как она есть, Маркианского кодекса.

Если такое смешанное фонетическое письмо было и в оригинале рукописи, что кажется нам всё же более вероятным, то было ли это выбором автора/составителя? Или передать греческий иначе он не умел? Возможно ли, что человек хорошо образованный и высокого социального положения, каким по всей видимости был автор, не знал основ греческой орфографии? При том, что греческий преподавался в университетах Италии, а на Кипре, как свидетельствует Д.Холтон [Χόλτον 2000: 237-247], даже если и доминировало латинское образование, всё равно процветало изготовление греческих рукописей, и значит, были люди, способные греческому письму научить. Не исключено, что автора интересовала только поэзия, а технические детали записи были глубоко безразличны, и поэтому он писал как умел – не исключено, но вероятно ли? Мы также можем предположить,

что оригинал был записан орфографическим греческим, но сохранилась рукопись, производная от записи малограмотного любителя поэзии под диктовку, хотя такая версия представляется совсем невероятной.

Все эти размышления приводят к выводу о том, что существовало представление (возможно, поощрявшееся политически) о кипрском как отдельном языке, которому соответствовала именно такая запись, объединяющая греческие и итальянские элементы. И также, скорее всего, статус греческого приравнивался к статусу латыни как языка учёности и церкви, в то время как статус кипрского народного языка представлялся соответствующим статусу языка *volgare*, предназначенного для поэзии такого рода, что объясняет ориентацию фонетической записи на норму орфографии *volgare* и отказ от греческой орфографии как признака «учёности», т.е. языка иного регистра. Такое представление отвечало бы актуальному для эпохи разделению и противопоставлению языков науки и поэзии. Ответу на этот вопрос могло бы поспособствовать сравнительное изучение других рукописей эпохи, на греческом и на кипрском диалекте греческого, однако это было бы темой отдельного большого исследования, не уместяющегося в рамки данной работы. В данной же работе мы перейдём к рассмотрению отличительных черт кипрского диалекта, и в частности, такой важной для мелодики звучания фонетической особенности языка КС как геминация.

2.2 Особенности кипрского диалекта

Древнейшим языком Кипра был аркадо-кипрский диалект древнегреческого языка, сформировавшийся в результате колонизации острова ахейцами Аркадии в 1600-1050 гг. до н.э. [Kyrris, 1996: 44], схожий с микенским языком линейного письма Б, из которого развилась собственная письменность — кипрское силлабическое письмо, зафиксированное памятниками 8 - 3 вв. до н.э. Существует свидетельство использования на

Кипре древнегреческого языка эпохи Гомера: Τα Κύπρια ἑπη («Кипрские сказания») [Сивас 2006: 31]. Древнекипрский диалект исчезает вместе с другими диалектами древнегреческого языка в эпоху Александра Македонского, когда в образуется единая империя, говорящая на общегреческом койне [Елоева 1992: 13-14]. Из греческого койне наряду с другими новогреческими диалектами образовался в дальнейшем современный кипрский, сформировавшийся в византийский период 8-12 вв. [Елоева 1992: 14]. История современного кипрского диалекта ведётся от эпохи франкского завоевания острова, когда официальным языком острова был язык франков, вариант старофранцузского (Королевство Кипр, 1191-1489); в дальнейшем развитии диалекта выделяют периоды: венецианский (Кипр в составе Венецианской республики, 1489-1571), турецкий (Кипр в составе Османской империи, 1571-1878), и британский (протекторат 1878-1914, Кипр в составе Британской империи в качестве колонии 1915-1960). Каждая эпоха привнесла в диалект свои изменения и пласты заимствованной лексики [Сивас 2006: 32-34]. В интересующий нас венецианский период развитие кипрского диалекта и его становление в качестве языка литературы происходили под влиянием итальянского языка и латинской культуры.

Предшествующими поэзии КС сочинениями в прозе на кипрском диалекте – из самых значимых и дошедших до нас – были Ασσίζες («Ассизы», кипрский перевод свода франкских законов); хроника Леонтия Махераса (Λεόντιος Μαχαίρας, 1369-1458 гг.); хроника Георгия Вустрония (Γεώργιος Βουστρωνίος, 1456-1501 гг.); а также Ἀθθος τῶν χαρίτων или Φιор δε βερτοῦ («Цветок добродетели»), кипрское переложение итальянского нравоучительного сочинения 14 в. Fiore di virtù, широко известного также в переводе на греческое койне (Ἀνθος τῶν χαρίτων) [Χόλτον, 2000: 239-240; Сивас, 2006: 32-34].

Одной из отличительных особенностей фонетики кипрского диалекта является тенденция к геминации: сохранению двойных согласных,

существовавших в древнегреческом, и образованию новых – удвоения согласных как внутри слова, так и на границе слов. Это явление связывают как с сохранением древнегреческого произношения по причине удалённости острова и его относительной изоляции в периоды завоеваний, так и со значительным влиянием на диалект итальянского языка, которому геминаты свойственны в неменьшей степени, в венецианскую эпоху – период активного развития диалекта в качестве письменного языка [Χόλτον, 2000: 237-266]. Необходимо отметить, что в геминация свойственна не только исключительно кипрскому диалекту, но юго-восточной диалектной группе в целом, к которой, помимо кипрского, относятся говоры других южных греческих островов, таких как Хиос, Лерос, Калимнос, Сими, Самос, Кос, Андрос, Миконос, Сифнос, Астипалея [Елоева 1992: 63]. Основные современные фонетические черты этой группы определены так: 1) палатализация заднеязычного смычного [k] перед гласными переднего ряда [i], [e] и переход его в [ts] ; 2) геминация согласных после ударного гласного ; 3) гуттурализация [j] после гласного [Елоева 1992: 62]. Из трёх описанных особенностей в языке КС ярко выражена только геминация, причём, не только после ударного гласного, но и вне зависимости от положения ударения в слове.

В исследовании Е.Ю.Сивас, посвящённом современному диалекту Кипра, процесс образования геминат на границе слов описывается следующим образом: «Конечный /v/ ассимилируется по месту образования последующему смычному согласному и аффрикату, смычный же согласный или аффрикат в свою очередь озвончается. Такая взаимная ассимиляция происходит на границе слов в потоке речи. <...> В случае, когда за конечным /v/ следует ффрикативный или сонорный согласный, /v/ полностью уподобляется этому согласному и, в результате, образует геминату на границе слов» [Сивас, 2006: 46]. Язык «Рифм любви» 16-го века несколько отличается от современного диалекта, но описанная особенность проявляется во множестве примеров.

В ходе данного исследования мы составили список-указатель всех случаев удвоения согласных, встречающихся в КС (кроме наиболее многочисленных недиалектных случаев встречи на границе слов /v/ и /v/, /σ/ и /σ/), разделив их – в некоторой степени, условно, скорее с целью иллюстрации особенности звучания и не притязая на строгость лингвистической теории, так как во многих случаях чётких рамок демаркации не существует – на категории «койне», т.е. соответствия исторической норме греческого языка, и «диалект», т.е. свойственных кипрской речи. Некоторые сочетания невозможны в норме койне и встречаются исключительно в диалекте (категория «только диалект»), возникая за счёт описанной ассимиляции. Так как сборник записан фонетическим письмом, это фонетическое явление отражено и на письме. Приводим список геминат КС в алфавитном порядке; в указателе первое число соответствует номеру фрагмента, второе и последующие через запятую порядковому номеру строки фрагмента. Нумерация фрагментов и пагинация, а также написание, приведены по изданию [Σιαλκαρά 1976]. Политоническая (кафаревусная) диакритика переведена в монотоническую (димотики). Различные формы слова записаны отдельно.

ββ : - (не встречается)

β β только диалект : να 'χουβ βάρος 52,8 ; μέγαβ βάρος 91,20 ; μεβ βουθήσουν 105,18 ; όνταβ βουθειαστά 117,1,11,18,25,32 ; αντάβ βάζω 117,23 ; κ' εβ βιγλίζεις 128,39 ; έννοιαβ βάλε 141,13

сочетание γγ геминатой не является, так как фонетически это плавный [ng]. Тем не менее, приведём случаи этого сочетания на письме.

койне εγγίζεις 10,11 ; παραγγέλλω 13,5 ; παραγγέλλει 93,1 ; αγγέλισσα 21,14 ; 22,4 ; 59,7 ; 100,8 ; 116,4 ; αγγελική 94,57 ; άγγελον 113,6 ; άγγελος 144,1 ; αγγελομετρημένα 114,11 ; φέγγουν 68,2 ; φεγγάρι 104,45 ; φεγγάριν 88,4 ; φέγγος 103,2 ; σφίγγει 69,11 ; 156,8

γγ диалект : γγίζει 5,3 ; να γγίσω 13,12 ; να γγίσης 30,7 ; 94,26 ; τα γγίση 77,22 ; ζωγγραφίζω 25,12 ; να ζωγγραφίσω 7,10 ; ζωγγραφιάμ 8,12 ; ζωγγραφισμένον 18,13 ; άγγρη 67,9 ; αγγριστή 44,7 ; αγγρίστη 75,8 ; αγγρισμένος 88,13 ; ναγγρισμένος 112,13 ; κογγύζω 128,1 ; κογγύζει 56,3 ; στραγγούν 100,30

γ γ только диалект: αντάγ γεράσης 104,48 ; εγ γυρίζει 138,4 ; πρώηγ γεγραμμένα 140,3

δδ : -

δ δ только диалект : μηδ δύνοντα 1,15 ; τυπωμένοδ δει 8,7 ; αν τηδ δης 46,7 ; μεδ δήτε 11,11 ; αδ δεν 17,5 ; 90,3 ; 99,12 ; 105,37 ; 116,20 ; 151,21 ; αδ δε 99,19 ; τηδ δης 46,7 ; άνδραδ δίχα πίστη 75,7 ; πουδ δίχα 95,4 ; αντάδ διαβαίννω 122,3 ; τόδ δικός σου 130,13 ; τέχνηδ δείχνει 141,20 ; τοδ δίκιον τον καρπόν 149,1

ζζ ; ζ ζ : -

θθ только диалект : μ'αθθυμίζει 12,7 ; 24,15 ; να σ' αθθυμίσω 45,5 ; αθθυμήθην 84,12 ; 140,1 ; μ' αθθυμούντα 23,6 ; αθθυμού 104,13 ; αθθυμηθήτε 133,15 ; στην αθθύμησην 97,45 ; αππόθθεν 26,10 ; παθθάννω 29,3 ; αθθούς 42,2,8 ; αθθοί 66,2 ; 112,10 ; αθθόν 97,7 ; ν' αθθίζουσιν 97,5 ; να αθθίσουν 114,10 ; αθθίση 134,3 ; μαθθαίννεις 75,30 ; μαραθθήτε 77,11

θ θ только диалект : αθθεν να 72,5 ; 88,10 ; 94,5 ; αθ θέλετε 110,10 ; αντάθ θέλης 86,34 ; τοθ θάνατον 101,12

κκ койне: κόκκινα 2,17 ; κοκκινάδαν 84,9 ; κόκκαλα 104,78 ; 129,38

κκ диалект : βούκκιες 68,5 ; 84,9 ; να τσακκίση 104,20 ; τσακκίστη 146,7 ; τσακκισμένη 126,26 ; μακκώννω 120,8

κ κ : -

λλ: сочетание, категоризация которого на случаи «койне» и «диалект» наиболее спорно, так как его геминатное произношение варьируется не только территориально, но и диахронически. Приводим примеры, отдавая себе отчёт в преимущественно иллюстративном характере данных сведений и условности демаркации, основанной на словарях современного греческого языка.

λλ κοῖνη: φύλλον 35,2 ; 105,1 ; 150,25 ; φύλλα 3,7 ; 108,8 ; βάλλω 6,3 ; 140,10 ; βάλλει 91,20 ; βγάλλει 48,4 ; 94,41 ; μαλλιά 7,2 ; 8,5 ; 15,2 ; 15,11 ; 114,1 ; 127,10 ; πολλή 84,5 ; 94,68 ; πολλοί 42,2 ; 93,20 ; πολλούς 108,3 ; 126,8 ; πολλές 46,7 ; 104,57 ; 109,5 ; πολλήν 77,10 ; πολλύν 109,3 ; 112,16 ; 125,20 ; 132,14 ; πολλάκις 7,9 ; άλλος 77,14 ; 90,32 ; 94,49,62 ; 148,3 ; άλλη 67,2 ; 89,5 ; 94,41 ; 109,15 ; άλλην 8,12 ; 22,12 ; 55,4,7 ; 62,8 ; 72,3 ; 76,6 ; 104,49 ; 119,22 ; 140,14 ; άλλον 39,8 ; 69,8 ; 82,3,6 ; 92,41 ; 100,28,45 ; 105,29 ; 107,2,34 ; 119,20 ; 121,4 ; 126,23 ; 128,14 ; 141,6 ; 150,17,24 ; 151,19 ; άλλοι 26,14 ; 66,4 ; 107,29 ; άλλους 19,7 ; 75,24 ; 89,10 ; 106,14 ; 110,16 ; 112,14 ; 131,4 ; 140,7 ; άλλες 70,24,25 ; άλλα 78,20 ; αλλού 10,2 ; 105,14 ; 131,14 ; 138,18 ; αλλιώς(ς) 92,68 ; αλλόμορφη 76,14 ; αν μέλλη 12,12 ; μέλλει 22,2 ; 56,8 ; 62,2 ; 86,31 ; 93,50 ; 101,19,20 ; 106,16 ; 108,23 ; 111,14 ; 129,18 ; 137,8 ; μελλά 146,5 ; έμελλεν 127,18 ; μέλλεται 52,1 ; 86,27 ; 92,66 ; 98,28 ; 101,21 ; 110,7 ; 112,16 ; 118,28 ; 127,39 ; παραγγέλλω 13,5 ; παραγγέλλει 93,2 ; άλλαξεν 19,9 ; αλλάξης 72,5 ; 87,8 ; αλλάσσουν 97,28 ; αλλάχτησαν 156,4 ; κολλήση 76,5 ; ξικολλάται 24,13 ; κάλλος 31,2 ; 71,1 ; 86,1 ; 94,34 ; 94,46 ; κάλλη 55,3 ; 57,6 ; 70,26 ; 71,7 ; 87,13 ; 92,11 ; 94,22,42,58 ; 100,5 ; αλλά 31,7 ; 99,15 ; 101,39 ; αλλότον 38,5 ; αλλότοσον 38,8 ; 110,33 ; κουρελλένα 41,1 ; 116,27 ; κουρέλλια 68,8 ; πολλυόμματος 27,9 (др.-гр.) ; τραντάφυλλον 114,10 ; τραντάφυλλα 42,2 ; 68,3 ; τρανταφυλλένα 86,40 ; θάλλει 72,2 ; σπολλάτε 111,25 ; χρυσταλλένα 112,6 ; Χρυσταλλένη 87,17 ; 92,12 ; 100,14 ; 116,29 ; 129,16,19 ; Απόλλο 106,36 ; Απόλλον 123,2

λλ диалект: μουλλώννω 120,1 ; μουλλώννει 81,8 ; μουλλώννεις 75,42 ; μουλλώσης 2,26 ; να μουλλώσω 24,15 ; 90,6 ; 93,64 ; 96,8 ; 128,10 ; μουλλωμένον 2,29 ; μουλλωμένος 23,10 ; 112,3,16 ; μουλλώννοντα 5,12 ; 93,65 ; μουλλωτόν 34,6 ; 83,7 ; λλίγα 3,7 ; λλίγην 29,8 ; 136,5 ; ελλίγην 148,2 ; λλίγον 83,13 ; 94,30 ; 150,11 ; λλίους 126,7 ; πελλός 130,15 ; να πελλάνη 123,2 ; πελλιασμένος 18,8 ; πουλλίν 24,10 ; 75,1,4,9,25,33,41,43 ; 95,31 ; 111,1 ; πουλλάκιμ μου 75,28,30 ; πουλλιά 77,2,8,9,16,24,25,33 ; 95,43 ; 97,25 ; 112,7 ; 115,9 ; 125,12 ; καλλιόν 25,4 ; 53,8 ; 88,12 ; 93,12 ; 94,44 ; 97,30 ; 101,7 ; 104,24 ; 129,7,11,15 ;

καλλιότερον 52,3 ; 97,31 ; καλλιότερην 128,6 ; καλλιὰ 140,11 ; καλλιτέρα 152,4 ; πολλά (вместо πολύ) 6,13 ; 28,6 ; 74,2 ; 75,3 ; 76,7 ; 84,13 ; 86,35 ; 91,32 ; 98,19 ; 104,67 ; 124,6 ; 125,24 ; 150,14,24 ; σκουλλίζουν 78,24 ; σκουλλισμένος 93,12 ; εσκούλλισεν 26,7 ; για λόγου 37,7 ; 94,75,81 ; 95,26 ; 104,17 ; πιντέλλιν 46,1 ; κοπέλλιν 46,3 ; χαέλλιν 46,5 ; βαβάλλιν 55,8 ; κελλίν 75,2 ; 78,16 ; αλλύπητη 86,16 ; στύλλος 94,48 ; καρδούλλα 97,6 ; φουλλεύγουνται 97,25 ; δεν φαλλιά 126,4 ; φάλλια 150,9 ; την φάλλιαν 131,5 ; 144,5 ; της φάλλιας 148,6

λ λ только диалект : τολ λιθάριν 41,8 ; αντάλ λέγ'(ει) 116,29

μμ койне : γραμμένα 2,1 ; 137,20 ; γραμμένη 45,6 ; γραμμένες 2,6 ; γεγραμμένα 140,3 ; γράμματ' 137,18 ; βαμμένες 2,2 ; θλιμμένες 2,4 ; θλιμμένον 2,11 ; θλιμμένο 104,59 ; θλιμμένος 20,8 ; 93,12,42 ; 99,8 ; 103,24 ; 117,9,34 ; 123,8 ; θλιμμένη 73,4 ; 90,25 ; 92,31 ; 94,67 ; 104,18 ; 112,11 ; 129,13 ; βλέμμα 114,3 ; 129,43 ; βλέμμαν 6,2 ; 28,2 ; 67,1 ; 76,2 ; 82,7 ; 83,9 ; 99,17 ; 100,5,43 ; στρέμμα 11,6 ; 15,10 ; στρέμμαν 67,5 ; στρέμμας 83,11 ; πολλυόμματος 27,9 (др.-гр.) ; τον άμμον 36,8 ; κρυμμένη 45,2 ; κρυμμένα 149,9

μμ диалект : μμάτια 6,1 ; 7,1 ; 8,1 ; 10,8 ; 11,9 ; 11,12 ; 16,1 ; 21,8 ; 25,14 ; 26,5 ; 28,1 ; 32,7 ; 35,3 ; 40,1 ; 41,5,8 ; 42,5 ; 55,6 ; 56,1 ; 81,2 ; 82,6 ; 83,1 ; 84,6 ; 93,6 ; 97,9,40 ; 100,30 ; 105,4,11 ; 105,15,24,25,32,38 ; 107,20 ; 108,5,9,18,19,26,34,38 ; 111,19 ; 114,3 ; 152,10 ; αμμάτια 118,5,47 ; 125,33 ; 155,1 ; μματάκια 129,2 ; των μματιών 118,17 ; των αμματιώσ σου 63,6 ; 70,20 ; των αμματιών σου 92,63 ; των αμματιών μου 118,36 ; των εμματιών της 98,31 ; μμα 4,7 ; 75,32 ; 94,72 ; 137,21 ; 150,4 ; μμ' ανίσως 4,5 ; μμ' άλλους 75,24 ; αμμά 21,2 ; 32,5 ; 54,7 ; 55,7 ; 56,7 ; 58,7 ; 59,7 ; αμμέ 7,12 ; 11,5 ; 14,5,12 ; 23,5 ; 25,3 ; 27,8 ; 28,7 ; 29,7 ; 30,7 ; 42,3 ; 43,8 ; 47,6 ; 50,7 ; 70,14 ; 75,48 ; 80,10 ; 81,11 ; 82,5 ; 83,5 ; 84,11 ; 85,10 ; 86,5 ; 87,5,9 ; 90,5 ; 90,49 ; 91,10,32 ; 94,76 ; 95,22 ; 96,9 ; 98,8,17,20,26, 100,13,33 ; 102,16 ; 104,18 ; 107,19 ; 109,8 ; 110,30 ; 111,37 ; 117,37 ; 118,21 ; 118,40 ; 120,1 ; 126,1,4 ; 127,17,22 ; 130,11 ; 133,3 ; 148,4 ; 150,26 ; 151,11,14 ; 153,10,28 ; αμμ' ανίσως 9,12 ; αμμ' αφόν 98,5 ; αμμ' αφότης 76,5,13 ; 95,16 ; αμμ' άλλη 89,5 ; αμμ' άλλους 89,10 ; αμμ' ίτσου 16,12 ; αμμ' ότις 42,7 ; αμμ' όπου 22,7 ; αμμ' όσα 64,7 ; 66,5 ; αμμ' έτσι 133,16 ; αμμ' έτσου 21,6 ; 69,27 ;

αμμ' εσού 26,13 ; αμμ' εγώ 46,5 ; αμμ' έχω 61,5 ; 106,24 ; αμμ' έθελα 86,19 ; αμμ' έναν 85,6 ; αμμ' έθεν 100,7 ; αμμ' ο 27 ; 94,65 ; αμμ' όχι 67,8 ; 94,60 ; 129,27 ; Γιμμές ! 82,9 ; 92,7 ; καμμυμένα 11,14 ; καμμύσω 79,7 ; 93,3 ; 101,39 ; 108,18 ; 129,1 ; καμμόντα 46,8 ; αποθαμμένος 23,14 ; 38,8 ; 69,16,20,21 ; αποθαμμένοι 17,14 ; ποθαμμένος 25,4 ; 70,32 ; 88,12 ; ποθαμμένη 94,70 ; 104,29 ; θαμμένον 94,52 ; δημμένος 25,8 ; δημμένον 117,14 ; πικραμμένος 116,3 ; 131,9 ; 154,7 ; πικραμμένους 140,8 ; πικραμμένη 73,7 ; 143,8 ; γιαμμένος 115,7 ; γιαμμένοι 79,12 ; πλημμελός 86,25 ; επλημμέλουν 95,15 ; κρεμμίσω 106,29 ; κρέμμισα 90,50 ; κρεμμίσουν 100,44 ; τους κρεμμούς 97,11

μ μ только диалект : выраженная тенденция к замене конечной /v/ на /μ/ перед /μ/: 109 случаев (из которых -μ μου 88) ; не изменяется -v на -μ в 440 случаях (из которых -v μου 248) : θωρούμ με 6,9 ; καταλυούμ με 6,13 ; ζωγγραφιάμ με δίχα χράδι 8,12 ; μεμ με 27,4 ; αμ με 27,12 ; αντάμ με 43,1 ; 75,44 ; 114,4 ; λούννουμ με τα δάκρυα 78,6 ; έκαμέμ με δούλον 83,2 ; πατίμ μηδέ 89,9 ; φυρούμ με 92,52 ; εδησέμ με το δεις 100,1 ; με σκληριάμ μ' απολογιάζει 100,23 ; τομ Μάρτην πρασινίζει 105,8 ; έκραζέμ με 111,28 ; αρνήθημ με 113,4,7 ; παίρνουμ με 118,8 ; μημ μ' αγαπήσης 119,31 ; άλλον εμ μ' απολογιάζει 121,4 ; εκράτησέμ με 131,1 ; φέρνουμ με 152,6 ; **μ μου :** την μεριάμ μου 2,14 ; 22,13 ; την καρδιάμ μου 2,24 ; 4,7 ; 7,8 ; 11,2 ; 22,10 ; 30,2 ; 63,3 ; 64,6 ; 75,43 ; 90,29 ; 94,4,50 ; 100,29 ; 107,9,25 ; 114,8 ; 118,48 ; στον νουμ μου 5,3 ; 16,7 ; 70,11 ; 128,3 ; την πλήξημ μου 5,12 ; την υγέαμ μου 11,3 ; 25,12 ; στην κυράμ μου 11,6 ; 95,7 ; 98,3,28 ; 105,22 ; την каματιάμ μου 11,7 ; γι' αγάπημ μου 11,11 ; την θείσσάμ μου 12,6 ; 75,8 ; την θεάμ μου 102,13 ; στο δείμ μου 12,10 ; στανιόμ μου 25,2 ; την εχθρήμ μου 9,6 ; 25,5 ; 79,2 ; το θέλημάμ μου 25,9 ; την γλώτταμ μου 27,2 ; κήβεψήμ μου 70,10 ; το δειμ μου 70,22 ; την τιμήμ μου 74,5 ; την κρυότημ μου 74,7 ; στο κελλίμ μου 75,2 ; πουλλίμ μου 75,4,9,33 ; πουλλάκιμ μου 75,27,29 ; την δικήμ μου 75,6,26 ; 109,6 ; την πικριάμ μου 75,45 ; 94,1 ; την βούθειαμ μας 80,8 ; τον αφέντημ μου 90,8 ; την χαράμ μου 90,19 ; στην συντυχιάμ μου 90,30 ; στην γραφήμ μου 91,1 ; την νιότημ μου 92,54 ; γοιόν δικόμ μου 94,17 ; γαίμαμ μου 97,49 ; στην ψυχήμ μου 103,26 ; την δούλεψήμ μου 103,27 ; το χέριμ μου

104,58 ; μαρτυριάμ μου 110,21 ; στο κλάμαμ μου 112,8 ; ελάλεμ μου 113,7 ; την πεθυιάμ μου 122,2 ; 126,30 ; 132,8 ; φτιούμ μου 128,2 ; την ζωήμ μου 129,8 ; την οσκιάμ μου 129,39 ; την λευτεριάμ μου 130,1 ; στην εξουσιάμ μου 130,5 ; για χρειάμ μου 130,8 ; αννοιξουμ μου 132,16 ; το κρίμαμ μου 133,14 ; την βάρκαμ μου 143,8 ; το πνεύμαμ μου 143,12 ; την φάλλιαμ μου 144,5 ; το λαμπρόμ μου 145,3 ; την πληγήμ μου 149,12

vv койне : только различные формы двух основ: έννοια 17,12 ; 90,21 ; 111,30 ; έννοιες 2,6 ; 7,5 ; 70,25,26,27 ; 97,48 ; 108,32 ; 110,26 ; 111,31 ; 126,31 ; 145,3 ; έννοιαν 26,1 ; 32,2 ; 62,8 ; 63,6 ; 70,20 ; 95,1 ; έννοιαβ 141,13 ; εννοιάζομαι 10,14 ; 86,38 ; εννοιάζομου 95,6 ; εννοιάζοντα 70,28 ; 113,14 ; εννοιάστου 92,30 ; εννοιασμένος 116,1 ; εννοιασμένη 102,7 ; γεννάω 27,12 ; γεννούμαι 100,39 ; γεννάται 91,30 ; γεννούνται 75,32 ; γεννημένος 53,8

vv диалект : почти без исключений удвоена /v/ в суффиксе, либо в основе глагола, преимущественно после ударной гласной: αφταίννω 16,6 ; 50,2 ; 69,2 ; 122,2 ; αφταίννει 20,13 ; 36,5 ; 109,10 ; 155,2 ; αφταίννη 156,11 ; αξαφταίννω 82,12 ; αξαννοίομαι 132,13 ; άννοιξε 138,21 ; αννοιξουμ 132,16 ; ντύννω 2,17,23 ; σώννω 5,4 ; 27,9 ; 84,1 ; σώννει 13,7 ; 33,6 ; 40,5 ; 47,1 ; 88,8 ; 91,39 ; 100,4 ; 101,29 ; 104,59 ; 128,12 ; σώννεται 153,4 ; εσώνναν 106,29 ; πεσώννει 13,11 ; 88,11 ; αποσώννει 15,13 ; ποσώννεις 127,20 ; μουλλώννω 120,1 ; μουλλώννει 81,8 ; μουλλώννεις 75,42 ; μουλλώννοντα 5,12 ; 93,65 ; αννοιμένα 11,10 ; 68,3 ; τελεώννω 95,26 ; 98,4 ; 110,15 ; τελειώννει 13,14 ; 44,8 ; 129,46 ; τελειώννουν 93,26 ; τελειώννουσιν 70,27 ; νιώννει 15,3 ; 85,1 ; 100,37 ; νιώννουν 75,40 ; μετανώννει 92,46 ; ξαναανιώννεις 75,44 ; πληγώννει 138,15 ; πληγώννη 17,9 ; 18,10 ; πληγώννης 127,12 ; πληγώννουν 152,7 ; κορπώννει 17,11 ; κομπώννει 137,7 ; κερδαίννω 94,32 ; κερδαίννει 20,11 ; 78,14 ; αφήννω 63,3 ; 75,36 ; αφήννει 21,4 ; 98,2 ; 102,4 ; 107,29 ; 148,5 ; αφήννεις 75,35 ; αφήννουσιν 97,52 ; αφήννοντα 106,27 ; φήννει 118,29 ; φήννειν 142,12 ; φήννου 150,26 ; μπαίννη 156,12 ; μπαίννουν 26,10 ; εμπαίννει 155,6 ; φτιάννεις 26,11 ; βγιαίννουν 26,12 ; εβγαίννει 155,7 ; αποβγαίννω 69,19 ; ξορτώννω 27,14 ; ξορτώννει 47,5 ; βαστάννω 29,1 ; 110,20,27 ; παθθάννω 29,3 ; εφτάννω 29,5 ; φτάννει 5,11 ; 87,19

; 92,58 ; να φτάννη 30,6 ; εφτάννομεν 108,14 ; θανατώννει 33,2 ; γλιτώννει 33,4 ; 79,7 ; μερώννει 44,7 ; 47,3 ; αγιμένα 95,36 ; αγιγμένα 68,5 ; νναί 73,6 ; 74,4 ; 129,47 ; ποφουσκώννει 75,15,46 ; ποφουσκώννουν 152,8 ; μαθθαίννει 75,30 ; πιάννει 76,6 ; σηκώννεται 78,1 ; λούννει 118,22 ; λούννουμ 78,6 ; πίννει 148,6 ; πιντώννει 138,16 ; πιντώννη 79,4 ; 118,36,37 ; πιντώννουν 100,7 ; πιντώννουνται 97,13 ; 139,20 ; 151,2 ; τυπώννει 80,3 ; στεγνώννει 80,12 ; 85,1 ; 118,34 ; 129,47 ; 137,6 ; στεγνώννης 127,9 ; βωβώννει 81,7 ; πηγαίννω 82,11 ; πηγαίννει 104,66 ; πηγαίννετε 94,80 ; επήγαινν' 94,65 ; διαβαίννω 122,3 ; διαβαίννει 155,3 ; σβήννει 85,5 ; 151,16 ; χάννω 137,16 ; χάννει 94,69 ; χάννει 92,37,51 ; χάννεται 91,16 ; χάννουνται 105,19 ; φανερώννω 120,5 ; φανερώννει 91,40 ; θυμώννει 92,42 ; σιμώννη 92,45 ; πέννα 92,58 ; 140,4 ; 149,13 ; πένναν 138,20 ; απλώννοντα 93,37 ; χώννω 95,27 ; 120,4 ; χώννει 127,16 ; χώννεσαι 93,66 ; φορτώννουνται 97,8 ; χενώννουνται 97,15 ; ξαφήννουσιν 97,22 ; παρκατεβαίννει 105,17 ; παγαίννει 108,15 ; ξηχάννω 108,28 ; ξηχάννουν 115,10 ; μακκώννω 120,8 ; δήννει 126,14 ; στερεώννομαι 135,4 ; καταλαμβάννη 138,18 ; καμώννοντας 148,2

ν ν койне : сочетание ν ν на границе слов для греческого языка норма, форма койне совпадает с тенденцией диалекта, изменений не происходит; исключение θεν να (=θέλει να, θέλεις να, θέλω να, θα); θεν να используется наряду с формами койне, напр. θέλω να παθιάζω 70,1 ; δεν θέλω ποτέ να πνάσω 70,2

ν ν диалект : θεν να 1,14 ; 10,12 ; 25,13 ; 34,1,3 ; 67,3 ; 70,4,17,19,21 ; 72,8 ; 88,10 ; 90,9 ; 92,29 ; 94,2,5 ; 98,16 ; 110,26 ; 128,15 ; 129,11 ; 150,19 ; έθεν να 100,7

ξξ ; ξ ξ : -

ππ только диалект : αππόθθεν 26,10

π π : -

ρρ : -

ρ ρ только диалект : αντάρ ρίσης 129,22

σσ койне : περισσότερα 141,21 ; περισσά 11,5 ; 150,6 ; περισσήν 56,6 ; 150,7 ; περισσοί 93,10 ; θάλασσα 35,7 ; 40,8 ; 103,7 ; θάλασσαν 40,2 ; 98,22,24 ; 126,27

; 143,7 ; γλώσσα 40,5 ; 81,7 ; την γλώσσαν 104,75 ; γλώσσας 75,10 ; πλήσσω 69,21 ; 129,41,43 ; πλήσσει 129,45,47 ; πλήσσεις 94,14 ; 95,13,15 ; να πλήσσης 129,14 ; τάσσει 91,19 ; ράσσω 97,35

σσ диалект: ключевые для КС обращения к даме сердца образуют женский род по аналогии с койне путем добавления суффикса -ισσα (как и в современном греческом, напр. пролетάριος - пролетάρισσα), однако диалектные θείσση и αγγέλισση для койне нехарактерны : θείσση 15,4 ; 92,37 ; 95,42 ; την θείσση μου 12,6 ; 75,8 ; της θείσσης μου 108,27 ; αγγέλισση 21,14 ; 22,4 ; 59,7 ; 100,8 ; αγγέλισσας 116,4 ; также удвоенная /σ/ сохраняется в некоторых глаголах : απέσσω 95,19 ; 108,31 ; αλλάσσουν 97,28 ; αρπάσσει 98,3

σ σ койне: так же как и ν ν , сочетание согласных σ σ на границе слов является нормой греческого.

σ σ диалект: выраженная тенденция к замене /ν/ на /σ/ перед /σ/: το δεισ σου (в других случаях το δειν или το δειμ) 5,2 ; 33,1,2,3,5,7 ; 43,7 ; 54,4 ; 58,6 ; 59,3 ; 69,1 ; 76,9 ; 82,3 ; 86,37 ; 91,10 ; 99,1,13,20 ; 100,1,32,41 ; 118,2,54 ; 121,5 ; 123,1 ; 124,7 ; όντας σε 5,1 ; 6,9 ; 42,6 ; 127,9 ; όντας σιγήση 108,9 ; τόσος συχνά 110,22 ; τότες σ' εμέν 36,6 ; την ομορφιάς σου 87,2 ; την εμορφιάς σου 50,6 ; 56,2 ; 86,25 ; την ευγενειάς σου 50,8 ; 91,15 ; την θωριάς σου 56,4 ; 119,27 ; την αφεντιάς σου 56,6 ; 91,2 ; 130,2 ; στην δούλεψης σου 59,5 ; 86,36 ; 117,5 ; 134,2 ; 149,14 ; των αμματιώς σου 63,6 ; 70,20 ; την τιμης σου 69,3 ; 104,40,69 ; 120,7 ; την τιμής σας 133,6 ; την φουλιάς σου 75,1 ; την συντροφιάς σου 75,3 ; 119,16 ; 153,22 ; την καρδιάς σου 75,5 ; 87,3 ; στην γλώσσας σου 75,10 ; την θλίψης σου 75,25 ; το μαντίς σου 76,13 ; αντάς σε 81,4 ; στρέμμας σ'εμέν 83,11 ; δεσ σώννω 84,1 ; την еδικήс σου 84,14 ; την ευγενειάς σου 91,15 ; το χέρις σου 93,37 ; μέτωπός σου 8,9 ; πρόσωпός σου 36,4 ; 86,13,19 ; (την) αφορμήс σου 54,2 ; 56,8 ; 58,4 ; 92,16 ; 100,3 ; 104,37,72 ; 120,6 ; το βλέμμαс σου 99,17 ; 100,43 ; στο μίσεμαс σου 101,2 ; (την) δικήс σου 101,6 ; 104,39 ; мηс σε 104,52 ; την φιλιάс σου 119,13,29,30 ; την σκλαβιάс σου 119,15 ; την πρώτηс σου 134,5 ; την μνήμηс σου 135,6 ; την хάρηс σου 143,9 ; την ωраiάс σύζυγόν

145,4 ; άμετρος σου κράτος 149,11 ; την εχθριάς σ' αυτόν 153,9 ; την βουλήσ σου 153,17 ; καμιά μοιαστήс σου 76,12 ;

сочетание с неизменённой конечной σ в диалектных словах: το σκίός σας 66,6 ; 77,4 ; διάφορός σου 104,46 ; φανός σου 104,64 ; το κάωμάс σου 153,21

ττ : γλώτταμ 27,2 (др.-гр.) ; σαγίτταν 28,3 (заимств. лат.,итал. saggitta)

τ τ : -

φφ : -

φ φ только диалект : αντάφ φυσά 61,2 ; τίτοιαφ φάμαν 92,10 ; όνταφ φεύγη 107,4 ; τοφ φονιάν 151,20

χχ : -

χ χ только диалект : ήθελεχ χάσει 86,18

ψψ ; ψ ψ : -

Как мы видим, на границе слов ассимиляция конечных согласных с последующим звуком, в результате которой образуются геминаты, характерна в КС преимущественно для окончания /v/ (потому что оно самое частотное); в значительной части случаев доминируют последующие /μ/ и /σ/, в меньшей степени /β/, /δ/, /θ/ и /φ/, в единичных случаях /γ/, /λ/, /ρ/, /χ/. Ассимиляции окончания и геминации не происходит с последующими /ζ/, /κ/, /ξ/, /π/, /τ/, /ψ/. Удвоение /v/ неизменно происходит в глаголах с /v/ в основе или суффиксе (кроме суффиксов причастия -οντ), в некоторых глаголах присутствует двойная /σ/. Особенно частотна геминация μ μ – на границе слов за счёт характерного употребления притяжания μου, и μμ – внутри слов за счёт множества междометий как αμμέ, сохранения нормативного μμ либо удвоения /μ/ в некоторых отглагольных прилагательных (как πικραμμένος, αλοθαμμένος) и частотности диалектного μμάτια (в койне μάτια, в совр.кипрск. μμάθκια, «глаза»). Случай μμάτια является также примером фонетического явления, в других диалектах греческого языка совершенно не встречающегося, и в целом для европейских языков нехарактерного – это геминаты в начале слова: μμάτια, λλίγα, λλόγου. В современном кипрском эта

тенденция ещё более выражена, и начальными геминатами могут быть не только сонанты, но и плазивы [p], [t], [k], что более свойственно африканским языкам, чем европейским, например: πέσσεv (πέσσει), πεμέvος (πεσμέvος), ππάιν (μερίδιο), ππούλλιν (ηλίθιος), τεμβερκανάς (τεμπέλης), ττερπιέν (περιορισμός), ттаккуρῶ (χτυπώ), ттаούκка (παχιά), ттаππώνvω (βουλώνω), ккеλλέ (κεφαλή), ккефкіра (τρυπητή κουτάλα), ккиофτές (кеφτές), ккомпái (от англ. combain), и многие др.

В отношении поэтики звучания описанные фонетические особенности создают уникальный ритм речи, одновременно раскачивающийся и плавный, обладающий своеобразной внутренней мелодикой, в сочетании с итальянским метром напоминающей итальянскую, но и отличной от неё.

*Εσού, πουλλίν, που ποίκες την φιλιάν μου
για δυο φτερά που 'χασες δεν μουλλώνvεις
κ' εγω, πουλλίν, που 'χασα την καδιάμ μου
γιατί, αντάμ με θωρείς, δεν ζανανιώνvεις ;
Αν είναι σαν εσέναν την πικριάμ μου
να λάλουν, γοιόν λαλείς κι αποφουσκώνvεις
δεν έλεβγεν αζ αύτου μου το θάρος
αμμέ διατί όχι δεν λείπω аχ το βάρος. [75, 41-48]*

Подробный анализ нескольких кипрских стихотворений в сопоставлении с их итальянскими прототипами мы приведём в следующем разделе главы.

2.3 Сопоставительный анализ избранных фрагментов

Для сопоставительного анализа мы постарались выбрать наиболее показательные примеры пар итальянский прототип - кипрское стихотворение, иллюстрирующие работу кипрского автора как переводчика, своеобразие его образного мышления и стиля, часто контрастирующих с прототипом. В подстрочном переводе предпочтение отдаётся дословной точности, позволяющей лучше понять исходное своеобразие каждого текста.

К сопоставлению мы приводим следующие пары:

- 1) Serafino Aquilano - Ρίμες αγάπης , 4
- 2) Nicolò Delfino - Ρίμες αγάπης , 7
- 3) Bembo. Le Rime, XX - Ρίμες αγάπης , 8
- 4) Jacopo Sannazaro, sonetto LXV - Ρίμες αγάπης , 12
- 5) Petrarca, VI - Ρίμες αγάπης , 13
- 6) Petrarca, CCCXI - Ρίμες αγάπης , 24
- 7) Jacopo Sannazaro. Arcadia, ecloga VII - Ρίμες αγάπης , 111

1.

Serafino Aquilano	Ρίμες αγάπης , 4
<i>Doglia mia acebra e voi sospiri adrenti</i> Боль моя горькая и вы вздохи пыльные <i>andate a quella che pregon mi serra</i> идите к той, кто в тюрьму меня заточила <i>con versi lachrimosi e dolci accenti</i> со стихами слёзными и сладостными вздохами <i>chiedete pace hormai di tanta guerra.</i> просите мира наконец от столь (долгой) войны. <i>et se pur vil che I mieie longhi tormenti</i>	<i>Άμετε, πλήξεις, πάθη και λαμπρά μου,</i> Неситесь, печали, страсти и жгучие муки <i>σ' εκείνην από βάλθην να με κλύση,</i> к той, кто взяла и меня заточила, <i>με λύπην πέτε πως άφτει καρδιά μου,</i> с печалью расскажите как горит сердце моё <i>όπως να λυπηθή να συχωρήση.</i> чтобы она пожалела и простила (уступила). <i>Μμ' ανίσως και δεν θέλη τα λαμπρά μου</i>

и если даже (она) хочет чтобы мои долгие страдания <i>chiudan la carne stancha in pocha terra,</i> закрыли плоть усталую в могиле <i>fra le sue belle man gittate il core</i> меж её прекрасных рук бросьте сердце <i>ché assai felice è morte con honore</i> ибо очень счастливой (является) смерть с честью	Но если (она) и не хочет мои пылающие страдания <i>με το γλυκύν της θάρος να τα σβήση,</i> сладкой надеждой погасить <i>δώστε της την καρδιάμ μου κι αποβγάτε</i> отдайте ей сердце моё и уходите <i>διατί αχ το τέλος η ζωή τιμάται.</i> ибо по окончанию (по смерти) жизнь ценится.
---	---

Кипрский фрагмент в точности повторяет схему рифмы и метрику прототипа: это октава со схемой *abababcc*, метр 12-сложный ямб (с вариациями 11-13 слогов в некоторых строках). Данное сопоставление интересно тем, что мы особенно отчетливо видим работу переводчика, его метод: строго следуя структуре прототипа, на уровне содержания поэт воспроизводит не означающие, а означаемые; т.е. передаёт в своём тексте не слова и выражения оригинала, а его образы, при этом достигая точного воспроизведения смыслового содержания каждой строки в контексте своего языка. Октава Аквилано насыщена прилагательными: *acebra, ardenti, lachrimosi, dolci, longhi, stancha, belle, felice*; в кипрской версии, при том, что смысл передан построчно, прилагательное всего одно: *γλυκύν* (*με το γλυκύν της θάρος να τα σβήση* [6]). Изящная и украшенная множеством эпитетов итальянская версия переведена языком очень простым, разговорным. Стиль задаётся здесь уже первым словом: *Αμέτε*, разговорный императив второго л. мн. ч. от глагола *πηγαίνω*, идти. На разговорный характер этой формы указывает словарь кипрских идиом [Κυπριακό ιδίωμα: 43]: **αμέτε**: *πηγαίνετε, σύρετε, φευγάτε* (βλ. *αμέ, άμεντε*); **άμε**: (*άγομεν*) *πήγαινε, φεύγα, άπαγε, άμε, τράβα, «σπάσε»*: *go!, get yourself scarce!; you go! get moving now!* На русском эта форма могла бы быть передана как просторечное «давай, иди (уже)». В прототипе соответствующий глагол *andate* нейтрален в отношении маркировки литературный/разговорный, это основной глагол со значением

«идти», однако сопутствующие стилевые нюансы придают ему более возвышенное, торжественное звучание (как мы помним, в каноне Бембо «торжественность» была одним из требований к поэтическому стилю). Хотя глаголы *andate* и ἀμέτε (amete) созвучны, похожи по звучанию и равны по метру an-da-te и a-me-te, контекст языка задаёт существенное стилевое различие, усиленное и остальными элементами: эпитетами и метафорикой канонических клише в итальянском, и простотой выражений в греческом. Так, *doglia acebra* (боль горькая, досл. незрелая, кислая) и *sospiri ardenti* (вздохи пыльные, досл. горящие, пылающие) заменены перечислением: πλήξεις, πάθη και λαμπρά (печали, страсти, страдания). Нужно отметить, что существительное λαμπρά содержит смысл прилагательного *ardenti*: λαμπρόν происходит от древнегреческого глагола λάμπω (ср. русское «лампа»): светить, блистать, сверкать, сиять, испускать сияние. В словаре Дворецкого: **λάμπω** 1) светить (λαμψάτω τὸ φῶς NT); 2) блистать, сверкать (χαλκῷ, ὥς στεροπή Hom.): ὀφθαλμῶ οἱ πυρὶ λάμπειον Hom. глаза у него сверкают огнём; 3) ясно звучать, громко раздаваться (παιὰν λάμπει Soph.); 4) перен. сиять, блистать (λάμποντι μετώπῳ Arph.; δίκᾱ λάμπει ἐν δυσκάπνοις δώμασιν Aesch.); 5) выделяться (ἐν ἄλλοις Theocr.); 6) возжигать (φέγγος Anth.); 7) (ο сиянии) испускать (πυρὸς σέλας Eur.) В кипрском диалекте семантика λαμπρόν смещена в направлении означаемого «огонь», в том числе, метафорически, огонь чувств: φωτιά, πυρκαγιά, κεραυνός, ισχυρός ερωτικός πόθος (огонь, пожар, молния, сильное любовное влечение) [Κυπριακό ιδίωμα].

В исследовании Александры Самуил [Σαμουήλ 2015: 211-221] семантика λαμπρόν исследуется в контексте метафизики зрения у Платона, диалог Тимей: согласно Платону, глаза излучают свет, соединяющийся со светом, отражаемым предметами: «Платон считает, что цвет есть ни что иное как лучи света, исходящие от всех тел, воспринятые излучением зрения (в соединении лучей света глаз со светом дневным), и слитые таким образом воедино. Яркость цветов и степень видимости тел зависят от силы и скорости лучей, испускаемых вещами: самое сильное их вторжение в свет глаз

производит «το λαμπρόν» - самый интенсивный, но неопределённый цвет, ослепляющий, так как своей силой он перекрывает свет самих глаз; это цвет, напоминающий золотое сияние, которое традиционно связывается со сферой этического и божественного» [Σαμούηλ 2015: 219-220].

Το λαμπρόν / τα λαμπρά – как уже было сказано в главе 1.1, в КС это одно из наиболее любимых и употребительных слов, означающее жгучей страсти, мучительного пылания чувств, обжигающей душевной боли, и т.п.

Вторая строка: *andate quella che pregon mi serra* – σ'εκείνην ἀπὸ βάλθην να με κλύση («идите к той, кто в тюрьму меня заточила» – «к той, кто взяла и меня заточила»). В итальянском слово *pregion* «тюрьма» создаёт, при всей своей метафоричности, образ очень материальный и конкретный: итальянский автор буквально ставит перед нами каменную постройку; в греческом σ'εκείνην ἀπὸ βάλθην να με κλύση «к той, что решила меня запереть» - образ более простой, и также, как αμέτε очень разговорный: βάλθην να με κλύση можно передать на русском как «взяла и закрыла (принудительно)» (βάλθην от βάζω «класть, ставить, помещать», и также «заставлять, принуждать»: Τον έβαλα να μου υποσχεθεί ότι θα κρατήσει κρυφó το μυστικό μου, «заставил(а) его пообещать, что он сохранит в тайне мой секрет [словарь IEL]. Отдельное внимание можно обратить на глагол κλύση: от κλείω, др.-гр. κλείω, закрывать; в нормативной форме в корне должен был бы стоять дифтонг ει «κλείσει» или фонетическая [ι] «κλίση». В издании Сиапкара-Питсиллиду, которым мы пользуемся, даётся написание через υ, и вместе с тем в диалектном глоссарии дается глагол κλύζω со значением καταστρέφω: разрушать, уничтожать, губить (ср. русское «катастрофа»), что создаёт затруднение интерпретации: решила.. закрыть или погубить? В контексте поэтики сборника возможен и второй вариант, или даже основанная на созвучии игра смыслов «κλείση-κλύση» - «закрыть-погубить». В издании Дж.Карбонаро [Carbonaro, 2012: 23, 36] отмечается, что в рукописи стоит κλίσι, и в издании используется форма κλείση. На уровне

образа, в во второй строке, по сравнению с «тюрьмой» в прототипе, создаётся впечатление непосредственной связи она-меня: здесь она, я и то, что нас связывает, больше ничего.

Третья строка: *con versi lachrimosi e dolci accenti* – με λύπην πέτε πως άφτει καρδιά μου («со стихами плачущими и сладкими возгласами» – «с печалью скажите как пылает сердце моё»). И снова в итальянском мы видим пышные эпитеты: «стихи плачущие и сладкие возгласы». В греческом всё гораздо проще, и снова появляется означающее стихии огня: «с печалью (жалостно) скажите, как пылает сердце мое», с άφτει «зажжено, воспламенено, полыхает, горит» от αφταίνω, в глоссарии [Σιαλκαρά, 1976]= ανάβω: разжигать, воспламенять, перен. вспыхивать, разгораться.

Четвёртая строка: *chiedete pace ormai di tanta guerra* – όπως να λυπηθή να συχωρήση («просите мира наконец от столь (долгой) войны» – «чтобы она пожалела и простила (уступила)»). Здесь торжественная, даже помпезная, в соседстве с *versi lachrimosi* и *dolci accenti*, метафора войны (одно из клише канона Бембо: вспомним первую строку его вступления к Rime: *Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra*, «я плакал и пел терзания и жестокую войну»). В кипрской версии означающего войны нет, и строка является смысловым продолжением предыдущих: идите... скажите.. чтобы пожалела и простила (уступила). Метафоры нет, и снова есть непосредственность связи я-она: я (моё горящее сердце) – она (пожалует и простит/уступит). Значение последнего глагола («простит» или «уступит, согласится») определить однозначно невозможно. Глагол συχωρήση, в новогреч. συχωρώ «прощать», может быть использован в более древнем значении συγχωρώ (-έω) «сближаться, уступать, соглашаться»; еще в древнегреческом слово приобрело значение «склоняться к мнению кого-либо» и «прощать (от συνώμη), иметь такое же мнение, извинять, быть согласным». В словаре Дворецкого συ-χωρέω: 1) сближаться, сходиться, встречаться; приходить к

единому мнению; 2) приходить к соглашению, договариваться: *συγχωρήσαντες πρὸς Ἀθηναίους* Thus. договорившись с афинянами; 3) уступать дорогу или давать место (*τινι* Arph.); 4) делать уступку, уступать, соглашаться (*ἀνάγκη* Eur.): σ. τί τινι Her., Isocr. уступать кому-л. в чём-л.; *τούτων συγχωρηθέντων* Xen. по принятии этих условий; *τοῖς εὖ λεχθεῖσι λόγοις* σ. Eur. уступать разумно сказанным словам; σ. τινι τῆς ἡγεμονίης Her. Уступить кому-л. первенство; *τὸ συγκεχωρηκός* Dem. уступчивость; σ. τῇ γνώμῃ Thus. присоединяться к данному мнению; σ. τὴν εἰρήνην τινί Xen. соглашаться на мир с кем-л.). Древнегреческая семантика приближает *συχωρήση* образу войны в прототипе, поэтому, возможно, автор использовал именно этот глагол: уступить, согласиться на мир.

Пятая и шестая строки: *Et se pur vol che I miei longhi tormenti / chiudan la carne stanca in poca terra* – *Μὴ ἀνίσως καὶ δὲν θέλῃ τα λαμπρά μου / με τὴν γλῶκὸν τῆς θάρος νὰ τα σβήσῃ* («И если (она) хочет, чтобы мои долгие терзания / закрыли плоть усталую в клочке земли» – «но если (может быть) и не хочет мои жгучие муки / сладкой надеждой (воодушевлением) погасить»). Здесь мы видим введение отрицания, но это отрицание всего лишь концентрирует в частице «не» общий смысл фразы на итальянском, поэтому смысл остаётся прежним, «если она откажет»: если она хочет, чтобы.. (я умер) – если она не хочет... (меня утешить). В итальянском фразы насыщены прилагательными: *longhi tormenti*, *la carne stanca*, *poca terra*, и снова создают впечатление нарочитой эффектности и некоторой помпезности. Также появляется мотив *vanitas*: это образы усталой плоти (что можно назвать здесь «позой»: смотрите, как я измучен и утомлён), и могилы (клочок земли, т.е. могила). В кипрском всё опять просто и разговорно: но даже если, может, она и не хочет – и тут снова, в третий раз, появляется стихия огня: повторяются *τα λαμπρά μου* из первой строки – мой пожар в душе, мучения от жгучей страсти / сладкой (единственное прилагательное в кипрской версии)

надеждой погасить (*να τα σβήση: σβήνω* буквально означает «гасить, тушить» применительно к огню, т.е. метафорика пламени развивается).

Семантика слова *θάρος* заслуживает отдельного комментария: это одно из ключевых означающих состояния влюблённого поэта, антиномически рифмующееся со страхом. В глоссарии Сиапкара-Питсиллиду переводит это слово как *εμπιστοσύνη, ελπίδα* – уверенность, надежда. В то время как словарь *Κυπριακό Ιδίωμα* даёт значение *θάρος, τολμή* (смелость, дерзание): *daring, bravery, courage*. Мы интерпретировали бы это означающее, возведя его к глаголу *ενθαρρύνω* «воодушевлять, обнадеживать, ободрять», как воодушевление, смелая надежда на исполнение желания.

Если сопоставить «сладость надежды/ воодушевления» в кипрском (*γλυκύν θάρος*) со «сладостью возгласов» (*dolci accenti*) в итальянском, то можно охарактеризовать их современными категориями диетологии как «медленный сахар» и «быстрый сахар»: сладость надежды – длящийся эмоциональный фон, и сама надежда – одно из главных противоречивых состояний героя, полностью его захватывающих (надежда-страх). Это состояние можно вполне назвать экзистенциалом: настроением, определяющим расположение к бытию. Сладость возгласа моментальна, незначительна: восторженное, а может быть, и жеманное «ах!»

Усечённое *μν'* в начале строки соответствует нормативному *μα* «но»; геминаты являются отличительным маркером кипрского диалекта. Те же геминаты *μμ*, но созданные альтерацией падежного окончания мы видим в следующей строке.

Седьмая строка: *fra le sue belle man gittate il core - δώστε της την καρδιάμ μου κι αποβγάτε* («меж её прекрасных рук бросьте сердце» – «отдайте ей сердце моё и уходите»). Контраст клишированной изысканности в итальянском и просторечности в греческом здесь очень яркий. *Belle man* «прекрасная рука» отсылает к образу, заимствованному у Петрарки, и необычайно популярному среди его первых подражателей 15-го века: с

заглавием «*La bella mano*» в 1440 году вышел сборник стихов Джуи деи Конти, в которой он развивает образ «прекрасной руки» ещё в духе средневековой традиции как эмблему руки, владеющей ключами от сердца, в рамках оппозиции жестокая-сострадательная. «Рука в изображении Конти нежная и разящая, благородная и обольстительная, изящная и святая, прекрасная и белая, и такая проворная, то сострадательная и благосклонная, то гордая и безжалостная» [Якушкина, 2009: 69]. В произведениях последователей *la bella mano* становится обязательной деталью описания Донны. Кипрский же автор, случайно или намеренно, избегает этого образа, как здесь, так и во всём сборнике: ни описания, ни даже упоминания рук возлюбленной мы не встречаем, кроме просьбы «поцеловать ей руку за меня», обращённую к книге во фр. 2. Здесь, опять же очень просто и разговорно, автор переводит: «отдайте ей моё сердце и уходите», причём форма αλοβυάτε близка по стилю к αμέτε: это императив с приставкой αλό от гл. βυαίνω «выходить», т.е буквально от-выходите, «выходите оттуда».

Восьмая заключительная строка: *ché assai felice è morte con honore* – διατί αχ το τέλος η ζωή τιμάται («потому что очень счастливой (является) смерть с честью – потому что по концу жизнь ценится»). *Morte con honore* – один из главных топосов куртуазной рыцарской этики, ставший расхожей формулой. В пример использования этой формулы в эпоху чинквеченто можно привести фроттолу Бартоломео Тромбончино (Венеция, 1535), в одной из строк которой поётся: *vinca o perda, io non attendo de mia impresa altro che honore* – «буду ли я победителем, или проиграю, не ожидаю от моего дела (речь идёт о рыцарском/куртуазном предприятии) иного, кроме чести». Кипрская версия предлагает перифразу, иносказание, похожую больше на поговорку, подобную «цыплят по осени считают», или «по выделке овчинка ценится». Вспоминается также сюжет из истории Геродота, рассказывающий о встрече Солона и Креза, а которой Крез, надеясь на лесть, задал Солону вопрос, довелось ли тому встретить самого счастливого

человека, и Солон привёл примеры рядовых афинских граждан, живших и умерших достойно, объяснив своё мнение тем, что события жизни переменчивы, и пока человек не умер, нельзя судить, счастлив он был или нет. У нас нет сведений, был ли знаком автор стихотворения с этой историей, но очень вероятно, что присказка о счастье по смерти стала в греческом мире расхожей, принадлежащей самому языку.

Как мы видим, прототип Аквилано – изящное, остроумное, и украшенное многочисленными эпитетами собрание петрархистских клише: *doglia acebra, sospiri ardenti, versi lacrimosi, dolci accenti, pace di tanta guerra, longhi tormenti, la carne stanca, sue belle man, morte con honore*; для верификации и приведения примеров их использования у других авторов-петрархистов потребовалось бы отдельное исследование. Стиль кипрского переложения совершенно иной – простой, близкий разговорной речи, лишённый эпитетов-украшений и метафор, но при этом образное содержание стихотворения – фантасмагорическая картина любовного шантажа, страдания, отдающие в случае отказа сердце героя возлюбленной, отчего герой почётно умирает – не становится менее экспрессивным, но напротив, приобретает достоверность реального события, непосредственность отношения, и, в этом смысле, эмоциональную аутентичность.

Отметим, что такой способ обращения с языком – тенденция к использованию слов в прямых значениях (за исключением конвенциональных жанровых аллегорий), избегание эпитетов и маньеризмов, опора на глаголы и притяжания – характерен для всего сборника.

Неметафоричность языка напоминает здесь слова Бродского о Кавафисе:

«Он начал освобождать свои стихи от всякого поэтического обихода - богатой образности, сравнений, метрического блеска и рифм. Это - экономия зрелости, и Кавафис прибегает к намеренно "бедным" средствам, к использованию слов в их первичных значениях, чтобы еще усилить эту

экономии. Так, например, он называет изумруды "зелеными", а тела описывает как "молодые и красивые". <...>

Обращение Кавафиса к "бедным" определениям создает неожиданный эффект: возникает некая ментальная тавтология, которая раскрепощает воображение читателя, в то время как более разработанные образы и сравнения пленяли бы воображение или бы ограничивали его уже ими достигнутым». (Эссе "On Cavafy's Side" опубликовано в журнале "The New York Review of Books" (February 1977), в русском переводе Алексея Лосева - в парижском журнале "Эхо"(1978,N2).Цит. по http://lib.ru/brodskiy/br_cavafy.txt)

Следующее сопоставление приведено нами в качестве ещё одной иллюстрации того, как в переводе кипрский автор «разгружает» язык от метафор и эпитетов, либо избегая их вовсе, заменяя на глагольные обороты, либо используя прилагательные в основных значениях.

2.

Nicolò Delfino	Ρίμες αγάπης , 7
<p><i>Gli occhi soavi ove gioioso i' vivo,</i> Глаза прекрасные где счастливый я живу <i>I capei d'oro fin puro lucente,</i> и волосы из золота чистого сияющие, <i>la bella bocca onde talor si sente</i> прекрасный рот из которого подчас слышится, <i>uschir di parolette un dolce rivo,</i> (будто) исходит из словечек сладкая река.</p>	<p><i>Τα γλυκιά μμάτια κείνα που με ζιούσιν,</i> Милые глаза, те что меня оживляют, <i>και τα ξανθά μαλλιά τα χρουσαφένα,</i> и светлые волосы золотистые, <i>τα 'μορφα χείλη που 'χουν μετρημένα</i> прекрасные губы, у кот. благоразумны <i>εις όσα λόγια 'ξ αύτου τους εβγούσιν,</i> все слова, что от них исходят,</p>
<p><i>l'alto pensier di desir basso privo,</i> высокие мысли, желания низкого лишенные, <i>ornato e caldo di virtúe ardente,</i> украшенные и горячие добродетелью пылкой</p>	<p><i>τες έννοιες, που ποτέ δεν πεθυμούσιν</i> мысли, которые никогда не желают (иного) <i>μόνον όσ' εν ευγενικά φτιασμένα,</i> кроме того, что благородно создано, <i>και τα συνήθια, που 'χουν φυτρωμένα</i></p>

<p><i>con gli onesti costumi che sovente,</i> с честными обычаями, что часто, <i>anzi mai sempre, nel mio cor descrivo,</i> а точнее, всегда, в своём сердце я описываю</p> <p><i>pìu volte ho preso ardir con le mie rime</i> много раз брался я дерзать моими стихами <i>spiegar in carte, o almen mostrar un'ombra</i> рассказать на бумаге, или хотя бы показать тень <i>de la bellezza lor al mondo sola;</i> красоты их уникальной миру;</p> <p><i>ma nel formarlanpoi un sì sublime</i> но тогда формулирование её такие возвышенные <i>pensier mi nasce, e questo un più bel sgombra,</i> мысли рождает во мне, и ещё более прекрасную (мысль) проясняет, <i>che per sè ingegno uman la sù non vola.</i> что как таковой ум человеческий до неё (до такой красоты) не долетает.</p>	<p>и привычки, что посеяли <i>με στην καρδιάμ μου δροσινά κι αθιούσιν,</i> в сердце моём свежесть и цветут,</p> <p><i>πολλάκις αποτόρμησα να γράψω</i> часто я решался записать <i>κ' εις τούτα τα χαρτιά να ζωγραφίσω</i> и на этой бумаге изобразить <i>ή με μολύβιν τάχα να τα σκιάσω,</i> или карандашом может быть нарисовать,</p> <p><i>αμμέ 'τον χρειά στο ζύστερον να πάψω</i> но пришлось (дос. было нужно) потом остановиться, <i>διατί δεν είναι πράμαν να μπορήσω</i> ибо это не та вещь которую я мог бы, <i>τόσον με νούν ανθρωπινόν να φτιάσω.</i> такую, умом человеческим достичь (постичь).</p>
---	---

Здесь мы снова видим, как, строго следуя форме исходного сонета и его системе образов, кипрский текст сохраняет верность означаемым, пользуясь совершенно иными означающими. Итальянское стихотворение представляет собой маньеристски изящную фигуру: мысль об увековечении возлюбленной в произведении искусства рождает ещё более возвышенную мысль о невозможности достижения такого совершенства человеческим умом. Эта фигура несколько витиевата, и насыщена прилагательными и метафорами: *occhi soavi, capei d'oro fin puro lucente, bella bocca, di parolette un dolce rivo, alto pensier ornato e caldo di virtue ardente, desir basso, onesti costumi, bellezza lor al mondo sola, sublime pensier.*

Кипрский автор находит этим выражениям следующие соответствия:

occhi soavi – γλυκιά μμάτια (глаза нежные/сладостные – милые/сладкие глаза: дословный перевод) ;

capei d'oro fin puro lucente – ξανθά μαλλιά τα χρουσαφένα (волосы из золота чистого сияющие – светлые/белокурые волосы золотистые: метафора заменена на прилагательные в прямом значении) ;

bella bocca - та 'морфа χείλη (красивый рот – красивые губы: дословно) ;

di parolette un dolce rivo – μετρημένα εις όσα λόγια 'ξ αύτου τους εβγούσιν (из словечек сладкая река – стихи (досл. метрические) все слова что от них (от губ) исходят: замена метафоры с эпитетом на прилагательное в прямом значении - «все слова от её губ (исходящие) благоразумны» ;

alto pensier di desir basso privo, ornato e caldo di virtute ardente – έννοιες, που ποτέ δεν πεθυμούσιν μόνον ός' εν ευγενικά φτιασμένα (высокая мысль, желания низкого лишённая, украшенная и горячая добродетелью пылающей – помыслы, которые никогда не желают (иного), кроме благородно созданного: точная по смыслу перифраза без прилагательных) ;

onesti costumi – та συνήθεια, που 'χουν φυτρωμένα με στην καρδιάμ μου δροσινά (честные обычаи – привычки, которые посеяли в сердце моём свежесть: «нрав» с эпитетом заменен на глагольное выражение личного отношения) ;

bellezza lor al mondo sola – τόσον (красота в мире единственная – такую: лаконичная замена указательным наречием, близким фигуре умолчания- «такая (это вещь)... не сказать словами») ;

sublime pensier – δεν είναι πράμαν να μπωρήσω με νούν ανθρωπινόν να φτιάσω (возвышенная мысль – это не та вещь, которую я могу умом человеческим достичь: «мысль» с эпитетом заменена на глагольное выражение личного отношения, прилагательное использовано в прямом значении).

3.

<p>Bembo, Le Rime, XX</p> <p><i>Son questi quei begli occhi in cui mirando</i> Это ли те прекрасные очи, в которые глядя, <i>senza difesa far perdei me stesso?</i> без защиты я потерял сам себя? <i>È questo quel bel ciglio a cui sí spesso</i> Это ли те прекрасные ресницы, у кот. так часто <i>in van del mio languir merce' dimando?</i> напрасно к моей слабости милосердия прошу?</p> <p><i>Son queste quelle chiome che legando</i> Это ли те волосы, что оплетая, <i>vanno il mio cor sí ch'ei ne more expresso?</i> доводят так моё сердце до смерти грани? <i>O volto, che mi stai ne l'alma impresso</i> О лик, что мне в душу впечатан, <i>perch'io viva di me mai sempre in bando,</i> так что я живу (сам) в себе никогда, но всегда в изгнании,</p> <p><i>parmi veder ne la tua fronte Amore</i> кажется, что вижу на твоём лбу Амора <i>tener suo maggior seggio et d'una parte</i> великий трон, и по одну (его) сторону <i>volar speme, piacer, tema et dolore;</i> летят надежда, удовольствие, страх и боль,</p> <p><i>da l'altra, quasi stelle in ciel consparte,</i> а по другую, подобно звёздам в небе</p>	<p>Ρίμες Αγάπης, 8</p> <p><i>Τούτα 'ν τα γλυκιά μμάτια που βιγλώντα</i> Это ли милые очи, в которые глядя <i>όλως έχασα γω τον εμαυτόν μου ;</i> весь потерял я сам себя? <i>Τούτα 'ν τα φρύδια π' άφτουν το λαμπρόν μου</i> Это ли брови, которые разжигают мою муку, <i>και λύπην πάγω δωριανά ζητώντα ;</i> и жалости иду напрасно просить?</p> <p><i>Τούτα 'ναι τα μαλλιά που περιπλιόντα</i> Это ли те волосы, что оплетая, <i>ποθαίνουν την καρδιάν πάντα σ' αυτόν μου;</i> губят сердце всегда во мне ? <i>Ω τυπωμένοδ δει στον λογισμόν μου,</i> О впечатанный взгляд в мой рассудок, <i>που ζω για σεν, 'που μεν ζηχωριστόντα,</i> что живу для тебя, от себя отделённый,</p> <p><i>στο μέτωπόσ σου ηθέλησεν να ποίση</i> на лбу твоём возжелал создать <i>ο Πόθος το θρονίν του και ν' απλώση</i> Эрот трон свой и распростереть <i>στην μιάν μεριάν το θάρος με τον άδην,</i> по одну сторону надежду с адом, <i>στην άλλην, ζωγγραφιάμ με δίχα χράδι,</i> по другую картину без цвета,</p>
---	---

<p> рассеяннм, <i>quinci et quindi apparir senno, valore,</i> тут и там являются благоразумие, достоинство <i>bellezza, leggiadria, natura et arte.</i> красота, изящество, природа и искусство. </p>	<p> <i>γοιόν τ' άστροη ώδε κ' εκεί : τέχνη και φύση,</i> как звёзды здесь и там : искусство и природа, <i>καλός αέρας, χάδι, νους και γνώση.</i> благодатный воздух, ласка, ум и знание. </p>
--	---

На сопоставление этих двух фрагментов обращает внимание греческий филолог Ирины Пападаки [Παπαδάκη, 2015: 185-209]. Итальянское стихотворение, идентифицированное как прототип кипрского ещё в издании Сиапкара-Питсиллиду, не содержит аналога одной фразы, появляющейся в кипрском: «ζωγραφίαμ με δίχα χράδι» («рисунок/картина без цвета»). Для Сиапкара-Питсиллиду, по собственному её признанию, смысл этого выражения остался загадкой [Σιαλκαρά, 1976: 37]. Она даёт перевод «άυλη ζωγραφία» (призрачная/бестелесная/нематериальная картина). Загадку этого образа разгадывает Ирины Пападаки. Ссылаясь на многочисленные исследования неоплатонических мотивов и тем в петраркисткой лирике (в пример приведены: более высокое положение возлюбленной, уподобление её солнцу, влечение влюблённого к высоте, ключевая роль взгляда, противоречивые чувства, меланхолия и стремление к уединению, переживание постоянного умирания, лишенность самого себя), И. Пападаки предлагает рассмотреть, какие неоплатонические образы данного кипрского фрагмента не передают мотивы оригинала Бембо, а привнесены самим автором. Реконструируя историю создания итальянского прототипа, она предлагает выяснить, к каким конкретным элементам ренессансного неоплатонизма апеллирует в своём произведении Бембо, и, задаваясь вопросом, не находится ли среди этих элементов объяснение «картине без цвета», И. Пападаки находит ответ. Как пишет Пападаки, рассматриваемый прототип неразрывно связан с другим сонетом Бембо из того же сборника, посвящённом живописцу Giovanni Bellini, где поэт восхваляет прекрасно исполненный живописцем портрет его (Бембо) возлюбленной. Однако,

сравнение двух связанных между собой сонетов раскрывает актуальную для эпохи тему соперничества живописи и поэзии, в которой Бембо стоял, конечно же, на стороне поэзии как более высокого вида искусства: поэзия единственная владеет тем пространством, в котором могут быть отражены тайны души, и живописцы нуждаются в поэзии, ибо только её символы способны дать внутреннюю глубину живописи, изображающей лишь поверхности тел. Эта тема берёт начало ещё в лирике Петрарки, который сокрушается о невозможности портрета передать всю красоту Лауры. Подхватывая мотив Петрарки, Бембо в описании внешности возлюбленной «переносит центр тяжести», как удачно выражается Пападаки [с. 195], с чисто внешних аспектов на мысленный, онирический образ, каким он представляется поэту. У Бембо этот мысленный образ насыщен представлениями, которые мы находим в сочинениях Марсилио Фичино. Приведя подробную аргументацию близкого знакомства Бембо с работами Фичино, И.Пападаки отмечает, что перенося онтологическую и метафизическую проблематику Фичино в сферу литературы и чувственности (о чем мы знаем из личной переписки поэта), Бембо фокусировал особенное внимание на работе мышления и природе мысленных образов. Возвращаясь к анализу символов и онирической визуализации в стихотворении, мы найдём их прообразы не только у Фичино, но и в других источниках. Мотив «Эрот-царь» присутствует в средневековой литературе как западной, так и византийской. Свита Эрота, восседающего на троне – крылатые аллегорические образы надежды, удовольствия, страха и боли – четыре главные страсти согласно учению стоиков, к чему обращались как Боэций, так, позднее, и Петрарка, утверждая, что именно эти страсти необходимо преодолеть, чтобы войти в сферу истинной мудрости. По другую сторону трона, уподобленные звёздам, перечисляются персонифицированные качества возлюбленной: это благоразумие и достоинство/честь (духовные, этические качества), изящество/грациозность и красота (внешние, эстетические качества); эстетические качества, согласно ренессансным

представлениям, соответствовали этическим и выражали их. Неслучайно здесь и уподобление звёздам: в петраркистском космосе возлюбленная отождествлялась с солнцем, и другие небесные тела представлялись в соотнесении с главным светилом. Также, Фичино считал звёзды и планеты первыми и высочайшими проявлениями божественного в чувственном космосе. Природа и искусство – два пути воплощения прекрасного в материальном мире, где человек, начинающий путь к истинному познанию, стремится к восприятию красоты. Сущность эроса Фичино определяет, следуя Платону: как стремление души к прекрасному. Развивая мысль Платона, Фичино рассуждает так: прекрасное есть отражение божественного света в частицах материи, природы, разумной части души и ангелического ума, который ведёт душу к воссоединению с её Создателем. В комментарии к *Пиру* Фичино пишет: «Красота всех вещей есть тот свет солнца, который видишь, будучи ослеплённым тремя вещами: множеством форм – ибо видишь их отображение в множестве цветов и образов, пространством, и теми изменениями, которые несёт время. Устрани ту основу, которую свет приобретает в материи, кроме пространства, вмещающего два других элемента – и останется красота души. Устрани изменения во времени, и ты увидишь, что останется только чистейший свет без местоположения и движения, который будет очищен от причин всех вещей: это есть ангел, это красота ангела» (цит. по [Παλαδάκη, 2015: 199]). В ангелическом уме, согласно Фичино, пребывают идеи. Возлюбленная-ангел петраркистской традиции, как и αγγέλισσα, «ангелица» кипрского сборника, отражают красоту мира идей, который они воплощают. От множества этих идей душа получает возможность восхождения к Единому, единой и единственной Истине. В таком свете, зрение относится уже не столько к опыту чувственного восприятия, сколько к опыту умозрения, восприятия истины, не нуждающейся в материальной основе. Возвращаясь к поэтике кипрского фрагмента, И.Пападаки задаётся вопросом: что из всего перечисленного воплотил в своей версии кипрский автор? Тот факт, что загадку «картины

без цвета» - нематериального образа - поэт вносит самостоятельно, не опираясь на прототип, предполагает глубокое понимание автором неоплатонического учения, либо, как минимум, отражения его представления о роли поэзии в споре поэзии и живописи. В заключение своей интерпретации, И.Пападаки приводит ещё один фрагмент, который мог бы быть источником поэтической мысли о красоте нематериального образа – это фрагмент из самого *Пира* Платона, где Диотима, иницирующая Сократа в истинное знание, ведёт речь о прекрасном:

«Так что же было бы, - спросила она, - если бы кому-нибудь довелось увидеть прекрасное само по себе прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным человеческой плотью, красками и всяким другим бременным вздором, если бы это божественное прекрасное можно было увидеть во всем его единообразии? Неужели ты думаешь, - сказала она, - что человек, устремивший к нему взор, подобающим образом его созерцающий и с ним неразлучный, может жить жалкой жизнью? Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак?» (перевод С.Апта)

Также в данном фрагменте появляется одна особенность, характерная для всего сборника: итальянскому имени божества любви *Amor* в кипрской версии соответствует имя *Πόθος* (Pothos). Мы неизменно переводим это имя как Эрот, однако использование в КС имени Πόθος вместо традиционного Έρως оставляет немало вопросов. Эти вопросы и возможные ответы на них мы включили в комментарий к следующему сопоставлению.

4.

<p>Jacopo Sannazaro, sonetto LXV</p> <p><i>Quel che veghiando mai non ebbi ardire</i> То, (на) что бодрствуя никогда не решался <i>sol di pensare o finger fra me stesso,</i> даже думать или представлять себе, <i>contra mia stella il sonno or m'ha concesso,</i> против моей звезды сон теперь дал мне, <i>per contentar in parte il mio desire;</i> чтобы удовлетворить отчасти моё желание;</p> <p><i>tal che, ovunque adivien ch'io gli occhi gire,</i> так что, куда бы не случилось мне глаза обратить <i>mi trovo la mia donna ognor da presso,</i> нахожусь с моей донной в любой миг очень близко <i>e par che rida e mi ricorde spesso</i> и кажется, что она улыбается и напоминает часто <i>cose, ond'io li perdono i sdegni e l'ire.</i> о вещах, за кот. я ей прощаю (мои) огорчение и гнев. <i>Ma 'l ciel c'ogni mio ben sempr'ebbe a scherno,</i> Но небо, которое над каждым моим благом всегда насмехалось, <i>offrendo ai spirti lassi una tal vista,</i> давая душе несчастной такое видение, <i>devea quel breve sogno fare eterno;</i> должно было тот краткий сон сделать вечным;</p>	<p>Ρίμες αγάπης , 12</p> <p><i>Το δεν ετόλμησα ποτέ οζυπνά μου</i> То, что я не решался никогда наяву <i>να δω, δε να νοιαστώ στον εαυτόν μου,</i> увидеть, ни представить себе, <i>είδα κοιμώντας, δίχως τ'αστρικόν μου,</i> увидел спящим, непредвиденно (досл.: без того что гороскоп мой <i>να ξέρη, κι ήταν τίτοια η πεθυμιά μου,</i> знал), и было таковым желание моё,</p> <p><i>‘ς λογήν κι όπου να δη τώρα η θεωριά μου</i> и так, куда бы ни посмотрел теперь взгляд мой, <i>βιγλώ την θέισσάμ μου στο πλευρόν μου,</i> вижу богиню мою рядом со мной <i>πως μ'αθυμίζει πάντα το καλόν μου</i> что напоминает всегда о благе моём <i>κι εγώ την συγχωρώ 'πε τα λαμπρά μου.</i> и я её прощаю за жгучие страдания мои.</p> <p><i>Ω Πόθε, που μας παίζεις με το θάρος,</i> О Эрот, что нас разыгрываешь надеждой, <i>γοιόν έδειξες τίτοιαν θεωριάν στο δείμ μου</i> раз показал ты такое видение взгляду моему <i>να 'χες μ'αφήσειν πάντα κοιμισμένο!</i> пусть бы ты меня оставил навсегда спящим!</p>
---	---

<i>o se per morte tal piacer s'acquista,</i> или если через смерть такое удовольствие приобретается, <i>farne, morendo, uscir da questo inferno,</i> дай мне, умирая, выйти из этого ада <i>e lasciar questa vita oscura e trista.</i> и оставить эту жизнь тёмную и печальную.	<i>Ἦ αν μέλλη τίτοιον δεῖν εὐλογημένον</i> Или если предстоит такой вид благословенный <i>να ἴρω ὅπως τελειώσω τὴν ζωὴν μου,</i> найти как только закончу жизнь мою, <i>ρίσε να ῥτὴ βουργά σ' ἐμέν ο Χάρος.</i> прикажи прийти стремительно ко мне Смерти.
---	---

Здесь мы видим почти дословный перевод с итальянского, с точным соблюдением размера и формы сонета, кроме вариации схемы рифмы в терцинах. Ритмически кипрская версия воспринимается как более гармоничная, за счёт меньшего количества хасмодий (стыка безударных гласных). В терцинах схема рифмы изменена, но остается в рамках петраркистской нормы вариативности (cdc dcd → cde edc). В кипрской версии обращает на себя внимание употребление категории притяжательности (местоимение μου) – свойственной греческому языку в большей степени, чем итальянскому – за счёт чего рифма здесь трансформируется: рифмующиеся слова смещаются внутрь строки, создавая своеобразную аналогию приёму *rima mezzo* (внутренняя рифма), а роль последнего безударного слога выполняет μου в постпозиции, что создаёт эффект двойной рифмы: ударных окончаний и рифмо-ритмически повторяющегося безударного μου. В итальянской поэзии такой приём с притяжением не использовался. Стилистически этот ход создаёт впечатление интимности, внутренней связи, подчеркивается отношение каждого образа к «я» героя. В целом, итальянский прототип можно охарактеризовать как более интеллектуальный, отстранённый. Кипрская версия воспринимается как более эмоциональная, личностная; важность личного отношения подчеркивает и введение обращения: в итальянском поэт говорит об абстрактном «небе» («Но небо, которое... должно было...»), в греческом поэт

обращается лично к божеству любовного желания, называя его по имени («Эрот... нас разыгрываешь/дуришь.. ты показал.. оставь.. прикажи»).

Здесь нужно отметить, что божество любовного влечения, имя которого мы переводим как «Эрот», и соответствующее имени *Amor* в итальянском, во всём сборнике именуется *Πόθος*. Имя Эрот (Ερως) загадочным образом не используется ни разу, так же не используются словоформы, с этим именем связанные (в современном греческом это έρωτας «чувственная любовь», ερωτεύομαι «влюбляться», ερωτευμένος «влюблённый», ερωμένος «возлюбленный» и др.) Основные глаголы, означающие в КС влечение, влюблённость и любовь – ποθώ и αγαπώ. Семантические различия между ними не выражены ярко, разные оттенки смысла проявляются только в зависимости от контекста.

γιατί παραπονούνται όσοι αγαπούσι ; (17, 8)

почему жалуются те, кто любят?

γιατί κανένας π' αγαπά σιγίζει

ουδέ ποτέ ο νους του σιγισμένος. (18, 3-4)

потому что никто, кто любит, не успокаивается,
ни ум его никогда не спокоен.

Αν πη κανένας κι άλλην παρά σέναν

αγάπησα ποτέ, πε αχ την μεριάμ μου:

με δίχως την καρδιάν, πως ν'αγαπήση ; (22, 12-14)

Если скажет кто, что другую кроме тебя
я полюбил когда-либо, скажи от моего имени:
без сердца как он полюбит?

Φεύγω τους μ'αγαπούν και την εχθρήμ μου

τρέχω, σαν το μωρόν σ' αυτήν δομένος` (25, 6-7)

Убегаю от тех, кто меня любит, а за врагиней моей
бегу (сам), как дитя неразумное ей преданный.

...ὅτι ανίσως και χαίρουνται **ποθοῦσιν**
τίτοιες χαρές δεν μοιάζουν της χαράς μου (26, 3-4)
...что хотя они и радуются любя,
такие радости не похожи на радость мою.

Γιατί **ποθῶ** ψηλά και δεν εφτάννω,
πρέπει μου μέραν νύχταν να βακρύζω·
αμμέ **ποθῶ** με τόσην πιστιοσύνην
κ' έπρεπεν να 'βρα λλίγην λεμοσύνην. (29,5-8)
Из-за того, что возделею (то, что) высоко и (этого) не достигаю,
должно мне день и ночь рыдать,
но возделею с такой верностью,
что должно бы найти мне немного сочувствия.

...όλοι που **ποθοῦσιν**
δίχως καρδιάν κ' εις άλλον σώμαν ζούσην. (37, 7-8)
...все, кто влюблены,
без сердца и в другом теле живут.

Αντάμ με **πόθον** δυό καρδιές **ποθούνται**
μακρύς καιρός ποτέ δεν τες χωρίζει... (43, 1-2)
Когда любовью два сердца любят
долгое время никогда их не разлучит...

Можно отметить и то, что глагол **ποθῶ** появляется и в значении дружеской любви – во фрагменте, представляющем собой письмо к другу и не окрашенном эротически:

Επιστολήν σου προβοδώ, φίλε μου Μανογήλη,
και μηδέν δης του μελανιού ο του χαρτιού την ύλην,
αλλά την γνώμην της φιλιάς του πέμποντος γραφέως,
που **σε φιλεί** και πεθυμά να γίνεσαι σπουδαίος.
Γίνωσκε γαρ πως **σε ποθῶ** και θέλω, πρίν να πάθης,

*εις άλλον έργον να βαλθής ποιητικήν να μάθης,
την επιστήμην της χαράς και της μετερίας,
που κάμνει το σπουδαίον της άξιον θεωρίας... (141, 1-8)*

Письмо тебе отправляю, дорогой/друг мой Мануил,
и не смотри на чернил или бумаги материю (качество),
но на дружеский совет отправляющего его автора,
который тебя любит (φιλεί) и желает тебе стать учёным.
Ибо знай, что я тебя люблю (ποθώ) и хочу, (чтобы) прежде чем страдать,
ты другому делу предался: (чтобы) поэтике научился -
науке радостной и приятной,
которая делает преуспевшего в ней достойным уважения....

И всё же πόθος как чувство отождествляется прежде всего с эросом, во всём спектре значений, от чувственного желания и страсти до платонического влечения к возвышенному. В русском языке всё это относится к сфере значений слова любовь. В художественном переводе (см. Приложение 2) мы считаем возможными вариации, подчеркивающие оттенки смысла (желание, страсть, влечение, влюблённость), здесь в подстрочном переводе для иллюстративности использования одного слова в КС мы даём одно соответствие.

Ωδε λαλώ του πόθου τα κακά μου... (2, 5)
Здесь рассказываю любви злоключения мои...

*Ότις του πόθου δεν είν' πειρασμένος,
τα δολερά του πάθη δεν γνωρίζει... (3, 1-2)*
Кто любви не испытывал,
несчастные её страсти не знает...

*.. 'δε χαλινάριν σώννει να την στήση
τόσον εν аχ του πόθου νικημένη. (13, 7-8)*
...ни узда не может его (желание) остановить,
так оно любовью побеждено.

ο πόθος νιώννει τα λαμπρά σ' έμενα... (15, 3)

любовь снова разжигает мучения во мне...

Αν εν' πικρός ο πόθος, γιον λαλούσιν,

πως εν' γλυκιά τα πάθη τα δικά του ; (17, 1-2)

Если горька любовь, как говорят,

как (могут быть) сладки страсти её?

...γιατί τον πόθον δεν θέλω ν' αφήσω

ωσπού να ζω σ' αυτόν του 'μαι δομένος... (38, 6-7)

...ибо любовь не хочу оставить,

покуда живу, ей я предан...

κ' εις τόσον πάθος έφτασα 'χ τον πόθον... (91, 29)

и в такой мучительной страсти оказался от любви...

Τώρα που ντύθηκεν η γη τα δασινά

και με τα χόρτα τα χλωρά μορφίζεται,

εμέν ο πόθος μ' έντυσεν τα σκοτεινά. (97, 1-3)

Теперь, когда оделась земля в цвет лесов

и травами зелёными украшается,

меня любовь одела в тёмное.

Персонаж по имени *Πόθος* появляется в КС очень часто, фактически, это одно из основных действующих лиц всего лирического мира КС. По переводу в глоссарии, контексту, атрибутам, соответствию итальянским прототипам, мы понимаем, что речь идёт о персонификации любовного влечения, традиционно в греческой мифологии называемой Эрот. Мы также используем имя Эрот при переводе, потому что имя Потос в русском языке совершенно не вызывает должных ассоциаций, скорее, оно придало бы всему сборнику оттенок жанра фантастики, вымышленного мира.

Στο μέτωπόσ σου ηθέλησεν να ποίση

*ο Πόθος το θρονίν του και ν' απλώση
στην μίαν μεριάν το θάρος με τον άδην... (8, 9-11)*
На лбу твоём пожелал сделать
Эрот трон свой и распростереть
по одну сторону надежду с адом...

*ω Πόθε, αλλού δεν έσυρες να δώσης·
τόπον δεν έχω πión να με πληγώσης
παρά πληγήν πάνω 'ς πληγήν ομάδιν. (10, 2-4)*
О Эрот, больше некуда было тебе выпускать (стрелы):
места на мне больше нет, чтобы ты меня ранил,
кроме как в рану на ране сплошь.

*Ξέρεις γιατί 'ν ο Πόθος φτερωμένος
και με τα πλουμιστά φτερά γυρίζει ; (18, 1-2)*
Знаешь, почему Эрот крылат
и с расписными крыльями кружит?

*Έσυρες, Πόθε, πάσα σου ζουφάριν
κι όλα τριγύρου δώκαν στην καρδιάμ μου· (30, 1-2)*
Выпустил ты, Эрот, все свои стрелы,
и все со всех сторон попали в сердце моё...

*Έβγαλε, Πόθε, κείνον το πιντέλλιν
κ' ίτσου τυφλά τινάν πión μεν δοξέύεις... (46, 1-2)*
Сними, Эрот, эту свою повязку,
и так, вслепую, ни в кого больше не стреляй...

И всё же, почему Πόθος, а не Έρως? На самом деле, на этот вопрос не так просто ответить. Греческих исследователей это отличие, по всей видимости, несколько не смущает. В глоссарии Сиапкара-Питсиллиду даётся однозначное отождествление: πόθος, ο: αγάπη, Έρως. Также лаконичен словарь Κυπριακό Ιδίωμα: Πόθος: Έρως ; love, desire. Элли Филокипру в статье, посвящённой тематизации желания в КС, не проблематизирует этот

вопрос, а использует πόθος как синоним έρωτας [Φιλοκύπρου, 1996]. В действительности, ни одна из прочитанных нами работ эту тему не затрагивает, не ставит вопрос о различии и не даёт ответ, почему же в КС появляется только πόθος, а έρως или έρωτας никогда. Можно было бы ограничиться указанием на диалектную особенность, но дело в том, что в греческой мифологии Потос является вообще-то другим божеством.

Потос – это любовная тоска, влечение и страсть к тому, что недоступно или отсутствует. Согласно одной из версий мифа, Потос это брат или сын Эрота и принадлежит к свите Афродиты наряду с другими эротами, чьи имена Антерос – любовь взаимная, и Гимерос – страстное влечение к присутствующему и доступному, иногда к ним причисляют и Гименея – божество брачных уз. Согласно другой версии, Потос это сын Зевса и Ириды, который мечтал стать одним из эротов, но это было неосуществимо, поэтому он всегда тоскует. Ещё одна версия называет его сыном Кроноса и Астарты. В античном искусстве Потос изображается как отдельно (например, на краснофигурном кратере 4 в до н.э. Потос – обнаженный крылатый юноша, с длинными волосами и повязкой, он держит чашу с любовным напитком для Европы, похищенной Зевсом-быком), так и рядом с Гимеросом и самим Эротом (в скульптурной группе, приписываемой Скопасу, Потос изображен как обнаженный стройный юноша, предположительно держащий в руках древнюю лиру, как на римской копии 2 в н.э.) [все сведения по Roscher, Lexikon: Pothos].

Толкование имени Потос предлагает Платон в диалоге Кратил (420b), наряду с другими фантазийными этимологиями. Согласно Платону, имя Πόθος происходит от απόντος «отсутствующий».

Сокр: «...Не трудно и слово έπιθυμία (желание); ибо явно, что это имя получило свое начало от силы, идущей к сердцу (έπι τόν θυμόν); а θυμός (сердце) ведет свое название от пыла (θύσσεως) и горячности души. Имя ίμερος (любое рвение) дано влекущему душу потоку (ῥῶ); ибо так как оно сильно течет (ίέμενος ρεῖ), жаждая

дел, и таким образом желанием течь могущественно привлекает душу, то от этой всей силы и называется ἵμερος. Ἴμερος называется также и πόθος, означая этим стремление не к настоящему, а к находящемуся где-то и отсутствующему (ἀπόντος), отчего и наименовано πόθος. Пόθος, когда предмет желания был присущ, называлось ἵμερος; а то же самое ἵμερος, когда предмет в отсутствии, называется πόθος. Ἔρως же (любовь), так как он втекает (ἐσρεῖ) извне, входит чрез глаза, а не составляет домашнего потока в том, кто его имеет, по этой причине, от втечения (ἐσρεῖν), в древности назывался ἔσρος; ибо тогда вместо ω мы употребляли о, а теперь, о заменив ω, стали называть его ἔρως». (Кратил 420a,b. Пер. Т.В.Васильевой)

Таким образом, мы можем предположить, что несмотря на очевидную атрибутику «главного» Эрота в описаниях, представленных в КС, использование имени Пóθος неслучайно, так как лирика КС посвящена как раз-таки любви к недостижимому, тоске по отсутствующему, влечению к исчезающему. Также, решающее значение могло иметь поэтически безупречное созвучие πόθος – πάθος (любовь-страсть/страдание), что является в «Рифмах любви» одной из рифмующихся антиномий: любовь-мучение, надежда-страх, радость-тоска, огонь-лёд, жизнь-смерть, и т.д.

Но вернёмся к сопоставлению сонета Якопо Саннадзаро и фрагмента 12 «Рифм любви». В кипрской версии персонифицирована не только любовь, но и Смерть (Χάρος, от имени Харона, переправителя душ через Ахерон в Аид). Обе персонификации приближают поэтику греческого стихотворения к поэтике мифа, который, по определению А.Лосева есть «в словах данная чудесная личностная история». В итальянской поэтической традиции обращение к образам мифологии также является каноном, однако данный пример сопоставления позволяет гипотетически рассмотреть контраст двух систем образов, в одной из которых метафизический мир предстаёт безличностным (абстрактное «небо», «оно»), а в другой личностным («Эрот», «ТЫ»).

В плане эмоциональной окраски играет роль и фонетика: греческая более чувственная, ласковая – за счёт множества σ [σ], θ [θ], δ [δ] ; итальянская более звонкая, звучная. Можно отметить присутствие в итальянской версии идеи целесообразности, рационализации события: «сон... дал мне, чтобы удовлетворить отчасти моё желание»; в греческом фигура мысли констатирует факт: «и было таковым желание моё». В отношении вопроса об отражении платонических представлений в лирике, в обеих версиях присутствует образ возлюбленной, связанный в мире героя с источником блага: как у Платона, эстетический идеал (идея прекрасного) здесь един с этическим идеалом (идея блага): «кажется, что она улыбается и напоминает часто о вещах, за которые я ей прощаю (мои) возмущение и гнев» в итальянском, и «что напоминает всегда о благе моём, и я её прощаю за жгучие страдания мои» в греческом. В обеих версиях возлюбленная безмолвна (в итальянской, впрочем, она улыбается), и благое действие – здесь, переключение в позитивный регистр аффекта – оказывает один лишь её прекрасный образ.

Ещё можно отметить такую интересную деталь, как упоминание гороскопа ($\alpha\sigma\tau\rho\iota\kappa\acute{o}\nu$) в кипрской версии. Итальянское стихотворение, впрочем, подразумевает то же самое: *contra mia stella* означает «против моей звезды», т.е. предсказанного по звёздам. Действительно, увлечение астрологией было очень характерным для Ренессанса. Так, астрологом был и сам Марсилио Фичино – в чём можно убедиться, прочтя любую из его работ, в том числе и комментарии к Платону, неизменно включающие рассуждения из области астрологии. Некоторые сведения о занятиях астрологией в эту эпоху можно почерпнуть, например, в книге И.П. Кулиану «Эрос и магия в эпоху Возрождения» с предисловием Мирчи Элиаде [Кулиану, 1984].

Относительно мифа имени, хочется добавить, что в «Рифмах любви» возлюбленная не безымянна. Её имя – $\chi\rho\upsilon\sigma\tau\alpha\lambda\lambda\acute{\epsilon}\nu\eta$ («Кристалльная»).

Ανίσως, ω κυρά μου, κι όμορφή 'σαι

τόσον οπού τινάς 'δε να μπορήση
τα κάλλη σου ποτέ να τα μετρήση
μηδέ να πη μπορεί πόσα 'μορφή 'σαι
δεν εν θαύμα, αν είσαι
αζ' αúτου μου περίτου αγαπημένη
παρά που 'σαι γλυκιά και, **Χρυσταλλένη**,
δεν φτιώ ανίσως κ' εσού μορφύτερή 'σαι
φταρκεί και δεν φτάννει τινάς μιτά μου
στον πόθον 'δε στα πάθη τα δικά μου. (87, 11-20)

Если, о возлюбленная моя, ты красива
настолько, что никто не сможет
прелести твои измерить (перечесать),
и никто не может выразить, насколько ты красива,
не удивительно, если ты мной любима больше,
чем ты любезна (ко мне), Кристаллени,
и не моя вина, если твоя красота превосходит и мою любовь,
достаточно, что никто не дотянется до меня (не сравнится, не превзойдёт),
ни в любви (к тебе), ни в моих страданиях.

Αν είχες τόσην λύπησιν, κυρά μου,
εις όσα πάθη βρίσκονται σ' εμένα,
έλπίζα σωτηριάν εις τα λαμπρά μου.
Αμμέ για να 'χω πια παρά κανένα
πάθος, η τύχη έποικεν, **Χρυσταλλένη**,
να 'ναι τόση σκληριά σ' αυτός σου σέναν
οσ' δείχνεις εις το πρόσωπον σμιμένη
γλυκάδα και ταπείνωσην γιμές ο ξένος,
πως η καρδιά σου εν μέσα διαμαντένη ! (100, 10-18)

Если бы у тебя было столько же сочувствия, возлюбленная моя,
сколько страстей/страданий у меня,
я бы надеялся на спасение от моих жгучих мучений.
Но увы, чтобы сильнее, чем кто-либо другой
я страдал, судьба содеяла, Кристаллени,
так, чтобы было столько жестокости в тебе,
сколько показываешь на своём лице, смешанной

с милостью и скромностью: увы несчастному,
что сердце в тебе алмазное !

*Ω ! 'ντα λόγια ζαχαρένα,
τι λαλιά 'ν ευλογισμένη,
ίντα χείλη κουρελλένα
και φωνή χαριτωμένη,
αντάλ λεγ' η Χρυσταλλένη
στέκοντα σ' έναν βουνάριν :
“Ομορφή 'μαι γοιόν ζοχάριν
και χαρά 'ς τον που με πάρη”.* (песня, 116, 25-33)

О! Какие сахарные слова,
какая речь благословенная,
какие губы коралловые
и голос прелестный,
когда говорит Кристаллени,
стоя на холме:
«Я прекрасна как сахар,
радость тому, кто меня возьмёт!»

В этих фрагментах мы видим, как семантика имени возлюбленной обыгрывается мифологемой кристалла: это драгоценный алмаз или бриллиант - διαμάντι, блистательный (эстетическое совершенство), чистый (этическое совершенство), твёрдый и холодный (неприступность алмазного сердца), сладкий (напоминающий кристалл сахара), и, может быть, вечный (неизменный, неподвластный времени как любовь поэта). Сложно судить, говорит ли факт именованья о том, что всё кипрское собрание лирики представляет действительную личную историю одного автора, подобную истории самого Петрарки, или же это имя использовалось как символ, отличающий начало кипрской национальной лирической традиции. Возможно, справедливо и то, и другое, и, начавшись с личной истории, эта мифологема обрела продолжение в творчестве других кипрских авторов в качестве символа. Имя Χρυσταλλένη не вымышлено, его формы

распространены на Кипре и сегодня: это Χρυστάλλα, Κρυστάλ, Κρύσταλ, Κρουστάλλω, Λάλα, Λάλλα, Στάλα, Στάλω, Ταλού, Τταλλού, Χρυσούλα, Χρυστάλ, Χρύσταλ, Χρυστάλα, Χρυσταλένη, Χρύσω, Χρυσταλλένη, Χρυσταλλού. Именины Кристаллени отмечаются 25 декабря, в день Рождества Христова.

В завершение этого сопоставления и темы мифа приведём один из сонетов Петрарки, в котором традиционный мифологический сюжет поэтически осмысляется в свете личной мифологии. Этот пример хорошо иллюстрирует различие поэтики мифа в итальянской и кипрской лирике.

Petrarca, XXXIV

Apollo, s'anchor vive il bel desio

Аполлон, если ещё живо прекрасное желание,

che t'infiammava a le thesaliche onde,

что воспламеняло тебя у фессалийских волн,

et se non ai l'amate chiome bionde,

и если возлюбленные волосы белокурые

volgendo gli anni, gia poste in oblio:

с летящими годами не забылись

dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,

в леновом холоде и во времени жестоком и безжалостном,

che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,

что длится когда ты свой взгляд отводишь,

difendi or l'onorata et sacra fronde,

защити сейчас почитаемые и священные листья,

ove tu prima, et poi fu' invescato io;

где ты (был) первым, и потом был пойман я;

et per vertu de l'amorosa speme,

и добродетелью (силой) любовной надежды,

che ti sostenne ne la vita acerba,

что тебя поддерживает в жизни горькой,
di queste impression l'aere disgombra;
от её печати воздух освободи ;

si vedrem poi per meraviglia insieme
так увидим потом чудо вместе:
seder la donna nostra sopra l'erba,
(как) сидит донна наша на траве
et far de le sue braccia a se stessa ombra.
и делает своими руками себе тень.

Здесь мы видим утончённую, невесомую игру отражений-отождествлений: Аполлон-Петрарка, Дафна-Лаура, Аполлон-Поэзия, Аполлон-Солнце, Дафна-образ вечности любви, призыв к Аполлону (как к солнцу поэзии, и к самому себе как поэту) оживить память – и в финале мы видим совершенно живую, чудесную Лауру, сидящую на травке: неуловимое, ускользающее чудо поэзии сбылось (в замечательном переводе Е.Солоновича «И чудо нашему предстанет взору: / Она сидит на травке – наше чудо, / Сама сплетая над собою сень»). Этот пример, конечно же, высочайший образец, и итальянские петраркисты всячески стремились приблизиться к нему в подражаниях. В кипрской лирике таких попыток мы не встретим – кипрский автор не стремится воссоздать образец, он лишь обращается к принятой жанровой поэтике, и выстаивает поэтический мир, свойственный его собственному языку: более простой, иногда более фольклорный, но не менее выразительный.

В следующих двух сопоставлениях мы рассмотрим ещё два сонета Петрарки и соответствующий каждому сонету фрагмент КС. В одном случае кипрская версия будет переводом, близким оригиналу, а во втором – свободным развитием темы прототипа. Таким образом, мы сравним между собой и два кипрских стихотворения – одно менее самостоятельное, другое более самостоятельное в отношении образца.

4.

<p>Petrarca, VI</p> <p><i>Si traviato e 'l folle mi' desio</i> Такое заблудшее и безумное моё желание <i>a seguitar costei che 'n fuga è volta,</i> следовать за той, кто к побегу обращена, <i>et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta</i> и от (вне) пут Амора легка и (ими) не связана <i>vola dinanzi al lento correr mio,</i> летит впереди медленного бега моего</p> <p><i>che quanto richiamando più l'envio</i> чем больше, взывая, его отправляю (направляю) <i>per la sicura strada, men m'ascolta:</i> на верную (безопасную) дорогу <i>ne mi vale spronarlo, o dargli volta,</i> не удаётся ни стреножить его, ни повернуть, <i>ch'Amor per sua natura il fa restio.</i> так Амор по своей природе упрям.</p> <p><i>Et poi che 'l fren per forza a se raccoglie,</i> И раз узду силой он (себе) забирает <i>i' mi rimango in signoria di lui,</i> я остаюсь в служении у него, <i>che mal mio grado a morte mi trasporta:</i> несмотря на все усилия к смерти меня ведёт:</p> <p><i>sol per venir al lauro onde si coglie</i> только чтобы прийти к лавру, где собирают <i>acerbo frutto, che le piaghe altrui</i> незрелый плод, который раны других</p>	<p>Ρίμες αγάπης , 13</p> <p><i>Τόσα 'ν η πεθυμιά μου μοποδισμένη</i> Так жажда моя отягощена, <i>θέλοντας μιας που φεύγει ν' ακλουθήση,</i> желая за той, кто убегает, следовать, <i>η ποιά τον πόθον δεν τον έχει χρήση</i> которая в любви не нуждается <i>και πα πετώντα ομπρός λευτερωμένη,</i> и следует, летя впереди, свободная.</p> <p><i>κι όσα της παραγγέλλω ν' αναμένη</i> и сколько ни прошу её остановиться, <i>για το καλόν της, δεν θεν ν' αγρικήση</i> ради блага её, не хочет слушать, <i>'δε χαλινάριν σώννει να την στήση</i> ни узда не может её остановить, <i>τόσον εν αχ τον πόθον νικημένη.</i> так она любовью побеждена.</p> <p><i>Κι αφόν δεν ημπορώ να την κρατήσω,</i> И раз не могу её удержать, <i>χρήση 'ναι ν' ακλουθώ γιόν τυφλωμένον</i> приходится следовать как ослеплённому <i>η ποιά νιώθω στον άδην με πεσώννει,</i> за той, кто, чувствую, в ад меня ведёт,</p> <p><i>μόνον για να 'ρτω στο δεντρόν να γγίσω</i> только чтобы я пришел к дереву, чтобы коснуться <i>εκείνον τον καρπόν τον φουμισμένον</i></p>
---	---

<i>gustando afflige più che non conforta.</i> вкушающих (его), ранит (ещё) больше, чем лечит.	того плода знаменитого, <i>απ' ότις τον γευτή ποτέ τελειώννει.</i> от которого (тот кто) пробует его когда- то, гибнет.
---	--

Данное переложение сонета Петрарки, достаточно близкое оригиналу, можно охарактеризовать как не совсем удачное стилистически. Речь идёт о борьбе героя со своим желанием к возлюбленной, но если в итальянском слово «желание» (*il desio*) мужского рода, и мы легко понимаем, какие выражения относятся к нему, желанию, и какие к ней (*costei*, женского рода), то в кипрской версии род совпадает (что мы постарались передать и в подстрочном переводе): женского рода и *πεθυμία* «желание-жажда-тоска» [синоним *πόθος* «желание-влечение-страсть-любовь»], и местоимения, и артикли, указывающие на героиню (*μιας που φεύγει, η ποιά*), поэтому в восприятии читателя возникает путаница, - неясно, кого не может остановить герой, свою вожделеющую часть души, или возлюбленную, и об этом мы догадываемся только из подсказки восьмой строки «так она любовью побеждена» (*τόσον εν αχ τον πόθον νικημένη*), смысл которой противоречит данной в третьей строке характеристике героини «которая в любви не нуждается» (*η ποιά τον πόθον δεν τον έχει χρήση*). Возможно, поэт пытается преодолеть эту неясность относящимся к героине, и повторяющимся в третьей и одиннадцатой строке, местоимением в номинативе *η ποιά* (она, которая, та кто), хотя во втором случае был бы уместнее аккузатив «следовать... / той, которая», вместо «..следовать, как ослеплённый / та, чувствую, в ад меня ведёт», так что и этот приём нельзя назвать удачной находкой. Также можно отметить, что у Петрарки система образов сонета более целостна и последовательна: желание уподобляется своевольному неукротимому коню, и хотя термин из сферы верховой езды появляется только в седьмой строке (*spronarlo* «пришпорить», зд. «стреножить», т.е. притормозить), воображение читателя уже подготовлено к нему

предшествующей фразой «направить на верную дорогу» (*l'envio / per la sicura strada*), и образ завершается упоминанием сдерживающей, буквально, тормозящей узды (*l' fren*). В кипрской версии слово χαλνάριν «узда» появляется неожиданно и кажется здесь чужеродным, так как другие образы, выражаясь современным языком, на управление транспортом не указывают. В то же время, поэтика кипрской версии усиливает эффект стихотворения: там, где Петрарка подчиняется и «остаётся в служении», кипрский герой «следует, как слепой»; где «к смерти ведёт» - «в ад ведёт» (что страшнее просто смерти); и особенный эффект создаётся благодаря финальной строке: αλ' ότις τον γευτή ποτέ τελειώννει «кто от него пробует когда-либо, гибнет» (досл. «тому конец»). Вывод Петрарки менее радикальный: его плод *afflige più che non conforta* «ранит больше, чем исцеляет». Кипрский поэт, со свойственным ему темпераментом, доводит смысл соприкосновения с флорой конечной станции желания до предела: конца всего. Произрастающий же в том опасном месте *lauro* «лавр» – символический центр мира Петрарки – кипрский поэт игнорирует, и таким образом делает перевод самостоятельным произведением, затрагивающим космос Петрарки как бы по касательной, по смежности мотива, но не воспроизводящим его. В связи с поэтикой Лауры и лавра в её восприятии носителем греческого интересно то, что в греческом есть схожее по звучанию слово λάβρα «жара, зной», в метафорическом смысле означающее и распалённые чувства, которое в кипрском сборнике не используется, но схожее и по звучанию и по смыслу слово λαμπρόν «горение, жжение, жгучее желание, мучение, страдание» – одно из самых часто употребляемых и любимых автором; с конкретикой топоса Петрарки оно совершенно не связано. Лишь одним из всех кипрских переложений Петрарки (фр. 108) итальянское *lauro* передано непосредственно как δάφνη – греч. «лавр». Имя возлюбленной КС, как было отмечено в предыдущем комментарии, никак не связано с мифологемой Петрарки. Кипрский автор создаёт собственный миф – миф чистого кристалла.

В отношении вопроса интерпретации переводчиками кипрской версии, можно обратить внимание на проблематичное причастие из первой строки $\mu\lambda\omicron\delta\iota\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$: в глоссарии Сиапкара-Питсиллиду переводит $\mu\lambda\omicron\delta\iota\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ на нормативный греческий как $\alpha\lambda\alpha\sigma\chi\omicron\lambda\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ «занятой», в то время как семантической основой $\mu\lambda\omicron\delta\iota\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ является $\epsilon\mu\lambda\acute{o}\delta\iota\omicron$ «препятствие», буквально «(что-то) в ноге», и исходной глагольной формой $\epsilon\mu\lambda\omicron\delta\iota\zeta\omega$ «препятствовать, мешать, создавать помехи». Возможно, в диалекте семантика смещена от «препятствия, затруднения» к «занятости, озабоченности (преодолением препятствия)», и так или иначе, мы понимаем, что желанию героя приходится нелегко, однако некоторая неясность в вопросе значения данного слова в диалекте оставляет вопрос историкам языка.

В отношении платонических аллюзий этот сонет напоминает об аллегории из диалога *Федр*: душа, следующая любовному желанию, уподобляется крылатой парной упряжке с возникшим. Кони в упряжке имеют различное происхождение – один из них благороден, а другой дурен по своей природе; благородный конь влечёт упряжку ввысь, а дурной, «причастный ко злу», вниз, к земле. Желание Петрарки нельзя уподобить одному из этих коней, ни хорошему, ни дурному: его поэтическая интуиция эроса в данном сонете скорее говорит о противоречии в самой природе желания, о той сопряженности эроса и влечения к смерти, о которой будут так много писать в двадцатом веке теоретики души. Но если у Петрарки это средоточие губительного противоречия выражено метафорой *acebro frutto* «горький плод», букв. «незрелый», т.е. неблагоприятный, нежелательный, то в кипрской версии $\tau\omicron\nu\ \kappa\alpha\rho\lambda\acute{o}\nu\ \tau\omicron\nu\ \phi\omicron\upsilon\mu\iota\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$ «тот плод знаменитый» представляется как неизбежным исходом, так и желанным, несмотря на угрозу, сокровищем, драгоценной наградой. Но и такая интерпретация всё же перекликается с любимым Петраркой мифом об Аполлоне и Дафне – когда момент достижения неуловимой любви связан с гибелью, горькой

трансформацией Лауры в лавр: самой жизни в поэзию, лишь усиливающую горечь утраты, и всё же этот горький плод является драгоценным и священным.

В следующем сопоставлении мы рассмотрим ещё один сонет Петрарки и его творческое переосмысление кипрским автором. Этот пример отличается тем, что не является переводом или переложением: он принадлежит к тем стихам сборника, которые, по выражению Д. Холтона, «*лишь используют итальянское стихотворение как отправную точку*».

6.

Petrarca, CCCXI	Ρίμex Αγάπης, 24
<p><i>Quel rosignol, che sí soave piagne,</i> Тот соловей, что нежно плачет <i>forse suoi figli, o sua cara consorte,</i> может о своих детях или своей дорогой супруге <i>di dolcezza empie il cielo et le campagne</i> сладостью наполняет небо и поля <i>con tante note sí pietose et scorte,</i> такими нотами столь жалобными и сопровождающими (сочувственными), <i>et tutta notte par che m'accompagne,</i> и всю ночь кажется, что он мне составляет компанию, <i>et mi rammente la mia dura sorte:</i> и мне рассказывает о тяжёлой участи, <i>ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne,</i> что не о ком мне печалится кроме себя, <i>ché 'n dee non credev'io regnasse Morte.</i> кто не верил, что над богиней</p>	<p><i>T'adónin κείνον που γλυκιά θλιβάται</i> Соловей тот, что сладко печалится, <i>τόσον λυπητικά, τόσον καμένα,</i> так жалобно, так обожжённо, <i>να πης δεν έχει ταίριν γιόν κι εμένα</i> скажешь (будто) не имеет пары, как и я, <i>για ταύτου προς εμέν παραπονάται.</i> и поэтому мне жалуется. <i>Τόσον γλυκιά την λύπην του μετράται</i> Так сладко печаль свою поёт (слагает) <i>και πολεμά να στέκομαι νοιασμένα,</i> и хочет (старается) чтоб я стоял, тронутый <i>τα κλάματά του που 'ναι λυπημένα,</i> его рыданиями, такими печальными, <i>απού τα ποιά γνωρίζω πως φυράται.</i> от которых знаю как иссыхают. <i>Μόνον κι είναι πουλλίν, παντές λυπάται</i> Хоть пусть он птица, и всё же печалится, <i>τα πάθη μου κι εκείνον και θρηνίζει,</i></p>

<p>восторжествует Смерть.</p> <p><i>O che lieve è inganar chi s'assecura!</i></p> <p>О как легко обмануть (того), кто уверен!</p> <p><i>Que' duo bei lumi assai più che 'l sol chiari</i></p> <p>Те два светила намного более солнца ясные</p> <p><i>chi pensò mai veder far terra oscura?</i></p> <p>кто думал (что) когда-либо увидит в земле тёмной?</p> <p><i>Or cognosco io che mia fera ventura</i></p> <p>Теперь знаю я, что моя жестокая судьба</p> <p><i>vuol che vivendo et lagrimando impari</i></p> <p>хочет чтобы я жил и оплакивал вместе (с тем),</p> <p><i>come nulla qua giù diletta, et dura.</i></p> <p>что ничто здесь не длится, и (всё) в тягость.</p>	<p>о страстях моих и он горюет,</p> <p><i>κι αφόν με τόσην πλήξην μ' αγνωρίζει</i></p> <p>и раз с такой тоской меня признаёт,</p> <p><i>τ'αγκώματά του ζάυτου μου ζηγάται.</i></p> <p>о страданиях собственных мне рассказывает.</p> <p><i>Μέραν 'δε νύχτα δεν μου ζικολλάται</i></p> <p>Ни днём ни ночью от меня не отстаёт,</p> <p><i>ουδ' αντάν να πετάση ζωμακρίζει</i></p> <p>и даже когда улетает, не удаляется,</p> <p><i>το κλάμαν, αν μουλλώσω, μ'αθθυμίζει,</i></p> <p>о плаче, если замолкаю, мне напоминает</p> <p><i>κι ούλη νύχτα μιτά μου δεν κοιμάται.</i></p> <p>и всю ночь со мной не спит.</p> <p><i>Πιστεύ' ο πόθος το 'πεψεν σ'αυτόν μου</i></p> <p>Думаю, сама любовь его послала мне,</p> <p><i>δια να μηδέν σιγήση το λαμπρόν μου.</i></p> <p>чтобы ни на чуть не угасало моё жгучее страдание.</p>
--	---

Этот фрагмент представляется одним из самых совершенных в КС – по музыкальности звучания, гармонии метрики и рифм, выразительности образа. Здесь кипрский автор переводит лишь первую строку Петрарки – и от неё отправляется в самостоятельный поэтический путь, развивая тему в ином ключе. Некоторые строки перекликаются с итальянским текстом, и всё же это не перевод и не переложение, а прекрасно артикулированная авторская речь. Изменена здесь и форма: у Петарки это сонет, в КС канцона.

Подробный анализ этого стихотворения, уделяя внимание и его символике, даёт в одной из своих работ М.Родостенус. Она пишет, что образ соловья как альтер-эго поэта появляется ещё у Гомера и Гесиода, присутствует у Платона и Феокрита, остаётся любимым как трубадурами и

труверами, так и поэтами Италии, и не покидает поэзию вплоть до 20-го века [Rodosthenous 2014: 72].

Мы не будем останавливаться на деталях анализа фрагмента, ограничившись ссылкой на исследование М.Родостенус, лишь отметим, в ключе нашего исследования, особенность авторского стиля. Этот стиль неизменен – в стихотворении лишь один эпитет (κλάματα... λυπημένα – «плач.. печальный»), и нет метафор. Несколько наречий качества (γλυκιά, λυπητικά, καμένα, νοιασμένα – «сладко», «печально», «обожжённо», «растроганно») указывают на эмоциональную составляющую образа. В сравнении, у Петрарки (которого, конечно же, нельзя упрекнуть в недостатках стиля), работающего с поэтической материей итальянского, большинство существительных сопровождаются прилагательными: *cara consorte* – «дорогая супруга», *note... pietose et scorte* – «ноты жалобные и сочувственные», *dura sorte* – «тяжелая участь», *lumi... chiari* – «светила.. ясные», *terra oscura* – «земля тёмная», *fera ventura* – «жестокая судьба».

Таким образом, мы видим: как в художественном переводе, так и в самостоятельном развитии темы прототипа Петрарки, кипрский поэт вырабатывает собственный стиль с характерными отличительными особенностями. Сравнение кипрского перевода и кипрского авторского стихотворения также говорит о том, что в более свободном творчестве автор способен достичь большего поэтического совершенства. Оба эти фактора указывают на потенциал развития собственной поэтической традиции.

В следующем сопоставлении мы рассмотрим, как кипрский автор воспринимает сложную форму прототипа как вызов собственному умению, и, ещё более усложняя эту форму, превосходит оригинал.

<p>Jacopo Sannazaro. Arcadia, ecloga VII</p> <p>Sestina lirica (большая сестина) Схема: 123456 615243 364125 532614 451362 246531 41 32 65. Размер ямб, 13(12) сложник.</p> <p><i>Come nattuino ucel nemico al sole,</i> Как ночная птица, враждебная к солнцу, <i>lasso, vo io per luoghi oscuri e foschi,</i> несчастный, иду среди мест тёмных и мрачных <i>mentre scorgo il dì chiaro in su la terra;</i> в то время, как вижу день над землёй, <i>poi quando al mondo sopravvien la sera,</i> потом, когда в мире настаёт вечер, <i>non com'altri animai m'acqueta il sonno,</i> (я) не как другие звери, меня (не) успокаивает сон, <i>ma allor mi desto a pianger per le piagge.</i> но в тот час я пробуждаюсь, чтобы плакать в долинах.</p> <p><i>Se mai quest'occhi tra boschetti o piagge,</i> Если когда либо эти глаза, среди рощ и долин, <i>ove no splenda con suoi raggi il sole,</i> где не сияет своими лучами солнце, <i>stanchi di lacrimar mi chiude il sonno,</i> уставшие слезоточить мне закрывает сон, <i>vision crude et error vani e foschi</i> видения жестокие и кошмары смутные мрачные <i>m'attristan sì, ch'io già pavento a sera,</i></p>	<p>Рίμες αγάπης, 111</p> <p>Sestina lirica (большая сестина) Схема: 123456 615243 364125 532614 451362 246531 14 32 65; вводится rimalmezzo (внутренняя рифма). Размер ямб, 11(12) сложник.</p> <p><i>Γοιόν το πουλλίν απού μισά τον ήλιον,</i> Подобно птице, что ненавидит солнце, <i>κρύβομαι με στον σπήλιον – εις την σκότην.</i> прячусь в пещере – во тьме <i>ώσπου θωρώ την φώτην – εις το χώμαν'</i> пока (не) увижу свет – на земле <i>και με στης γης το στρώμαν – την εσπέραν</i> и на земле постель – с вечера <i>ως την κινούργιαν μέραν – δίχως ύπνον</i> до нового дня – без сна <i>δακρύζω γοιόν το υήπιον – με στα δάση.</i> плачу как младенец – среди лесов</p> <p><i>Ανίσως και ποτέ 'ς τουτα τα δάση</i> Если и когда (случается) в этих лесах <i>η νύχτα να με φτάση – δίχως ήλιον,</i> ночи меня настичь – без солнца <i>και πνάσω 'ς κάποιον σπήλιον – με τον ύπνον,</i> и отдыхаю в некой пещере – со сном <i>γυμνή οσκιά γη ονύπνιο – με στην σκότην</i> голый призрак или сновидение – во тьме <i>θωρώ κι αροθυμώ την – κι όλην σπέραν</i> вижу и боюсь его – и весь вечер</p>
--	--

<p>меня печалют так, что уже боюсь вечера, <i>per tema di dormir, gitarmi in terra.</i> так как (боюсь) спать, валиться на землю.</p> <p><i>O madre universal, benigna terra,</i> О мать всеобщая, благодатная земля, <i>fia mai ch'io pòsi in qua' che verdi piagge,</i> пусть бы (сделай так, чтобы) никогда я (не) остался где-то, кроме зелёных долин, <i>tal che m'addorma in quella ultima sera,</i> так чтобы заснуть в тот последний вечер <i>e non mi desti mai, per fin che 'l sole</i> и не просыпаться бы никогда, пока солнце <i>vegna a mostrar sua luce agli occhi foschi</i> (не) пришло бы показать свои лучи глазам мрачным <i>e mi risvegli da sì lungo sonno?</i> и меня разбудило бы от этого долгого сна?</p> <p><i>Dal dì che gli occhi miei sbandiro il sonno</i> С того дня, как глаза мои покинул сон, <i>e 'l letticiuol lasciai, per starmi in terra,</i> и кровать я оставил, чтобы встать на землю, <i>i dì seren mi fur turbidi e foschi,</i> дни ясные превратились в пасмурные и мрачные, <i>campi di stecchi le fiorite piagge;</i> в поля (сухих) стеблей цветущие долины <i>tal che quando a' mortali aggiorna il sole,</i> так, что когда на смертных светит солнце, <i>a me sì oscura in tenebrosa sera.</i> для меня темнеет сумеречный вечер.</p> <p><i>Madonna, sua mercé, pur una sera</i></p>	<p><i>δεν πέφτω αχ την φοβέραν – εις το χώμαν.</i> не валюсь от страха – на землю.</p> <p><i>Ω μάνα μου παλιά, γλυκύν μου χώμαν,</i> О мама моя древняя, милая моя земля, <i>μέλλει ποτέ το σώμαν – εις τα δάση</i> будет ли когда-нибудь, что (моё) тело – в лесах <i>ο ύπνος να το φτάση – μιαν εσπέραν</i> сон настигнет – одним вечером, <i>και να 'ναι ως την ημέραν – που τον ήλιον</i> и (про)длиться до утра – где солнце <i>να δω μέσα στον σπήλιον – δίχω σκότην</i> я увижу внутри пещеры – без тьмы, <i>να με ξυπνήσ' εις φώτην – αχ τον ύπνον ;</i> чтобы проснуться в свет – от сна ?</p> <p><i>Μάτια μου, αφόν αφήκετε τον ύπνον,</i> Глаза мои, когда вы оставили сон, <i>έμεινα δίχως δείπνον – εις το χώμαν</i> я остался без пищи – на земле, <i>και μαρτυρώ το σώμαν – με την σκότην</i> и мучаю тело – тьмой, <i>και την πικρήν μου υιότην – εις τα δάση</i> и горькую мою юность – в лесахЮ <i>δίχως ποτέ να πνάση – με τον ήλιον</i> без того чтобы когда-либо отдыхать – с солнцем, <i>στου πόθου το βασίλειον – μιάν εσπέραν.</i> в страсти царстве – однажды вечером.</p> <p><i>Σπολλάτε την κυράς μου : μιάν εσπέραν</i></p>
---	--

<p>Моя донна, благословение ей, одним вечером <i>gioiosa e bella assai m'apparve in sonno</i> радостным и прекрасным, появилась во сне <i>e rallegrò il mio cor, sì come il sole,</i> и сделала счастливым моё сердце, как солнце <i>suol dopo pioggia disgombrar la terra,</i> обычно делает после дождя, что очищает землю, <i>dicendo a me: – Vien, cogli a le mie piagge</i> говоря мне: приди и собери в моих долинах <i>qualche fioretto, e lascia gli antri foschi. –</i> какие-нибудь цветы и оставь пещеры мрачные.</p> <p><i>Fuggite omai, pensier noiosi e foschi,</i> Прочь уже, мысли скучные и мрачные, <i>che fatto avete a me sì lunga sera;</i> которые причинили мне такой долгий вечер, <i>ch'io vo' cercar le apriche e liete piagge,</i> ибо я иду искать светлые и радостные долины, <i>prendendo in su l'erbetta un dolce sonno;</i> принимая на траве сладкий сон (т.е. засыпая), <i>perchè so ben c'uom mai fatto di terra</i> ибо я знаю хорошо, что (ни один) человек созданный из земли, <i>più felice di me non vide il sole</i> счастливее меня не видел солнца (т.е. не жил).</p> <p><i>Canzon, di sera in oriente il sole</i> Песнь, вечером на востоке солнце <i>vedrai, e me sotterra ai regni foschi,</i> ты увидишь, и (увидишь) как я погребён в тёмных царствах, <i>prima che n'queste piagge io prenda sonno</i> прежде чем в этих долинах (сладко) засну.</p>	<p>Благодарствие моей возлюбленной: однажды вечером <i>ήρτεν γοιόν τον <u>αέραν</u> – με τον <u>ύπνον</u></i> она пришла как воздух – со сном, <i>κ' είδα την είμιον <u>είμιον</u> – γοιόν τον <u>ήλιον</u></i> и я увидел её вдруг вдруг – словно солнце <i>κ' έκραζέμ με αχ τον <u>σπήλιον</u> – κι αχ το <u>χώμα</u></i> и она позвала меня из пещеры – и с земли <i>εκείνον που 'χα <u>στρώμαν</u> – με στα <u>δάση</u></i> той, где у меня была постель – среди лесов <i>μ' έννοια να μ' <u>αγιδιάση</u> – που την <u>σκότην</u>.</i> с мыслью мне помочь – от тьмы.</p> <p><i>Έννοιες, ελάλουν, πάμετε αχ την <u>σκότην</u></i> Мысли, говорил я, уходите из тьмы <i>κι αφήτε μου την <u>νιότην</u> – πάσα <u>σπέραν</u></i> и оставьте мне юность – каждым вечером <i>να 'χη <u>δροσιάν</u> κι <u>αέραν</u> – εις τα <u>δάση</u></i> чтобы имела свежесть и воздух – в лесах <i>και πρέπει να <u>χωρτάση</u> – τώρα κ' <u>ύπνον</u></i> и должно насытить – теперь и сон <i>γιατί άνθρωπος 'δε <u>νήπιο</u> – με το <u>χώμαν</u></i> ибо (ни) человек ни младенец – из земли <i>θωρεί με τίτοιον <u>διώμα</u> – πión τον <u>ήλιον</u>.</i> (не) видит таким таким взглядом – больше солнце</p> <p><i>Αμμέ τον ήλιον θέλουν δειν εσπέραν</i> Но солнце (скорее) будут видеть вечером (ночью) <i>κ' εμέν κάτω στο <u>χώμαν</u>, με στην <u>σκότην</u>,</i> и меня под землёй во тьме <i>πρίχου 'ς τούτα τα <u>δάση</u> δω τον <u>ύπνον</u>.</i> прежде чем в этих лесах увижу (тот) сон</p>
--	---

Итальянский прототип является фрагментом знаменитой пасторали Якопо Саннадзаро *Аркадия*. Написанная прозиметром – чередованием стихов и прозы – и опубликованная в Венеции в 1504 году, *Аркадия* была первым, и осталась самым значительным пасторальным романом на итальянском языке. У.Кеннеди характеризует язык *Аркадии* как искусственное соединение языка Бокаччо и Петрарки, отличающееся как от разговорного языка родного для Саннадзаро Неаполя, так и от тосканского наречия флорентийцев [Kennedy, 1983: 108]. Любопытно, что в 2017 году были впервые изданы параллельно два полных перевода Аркадии на русский язык: А. Триандафилиди и П. Епифанова. Данный фрагмент в форме лирической сестины – седьмая поэтическая эклога *Аркадии*, в которой главный герой Синчеро (Искренний) меланхолически грезит о возлюбленной, появляющейся как солнце и спасающей его от мрачных мыслей и кошмаров, но в финале констатирует неисполнимость своей мечты.

Кипрская версия, расположенная в издании Сиапкара-Питсиллиду под номером 111, является седьмой по счёту, и заключительной из сестин сборника. На это стихотворение обращает особое внимание в одной из своих работ Дэвид Холтон:

«Καμιά μεταφραστική προσπάθεια δε θα μπορούσε να αντιπροσωπεύσει δίκαια τη μορφική περιπλοκότητα του κυπριακού ποιήματος. <...> Πρόκειται για μια «λυρική σεστίνα» (*sestina lirica*), που αποτελείται από έξι εξάστιχες στροφές και μια τρίστιχη στροφή στο τέλος, όλες σε δεκαπεντασύλλαβο. Οι τελικές λέξεις κάθε στίχου είναι οι ίδιες σε κάθε στροφή, αλλά σε διαφορετική σειρά. Η τελευταία λέξη του τελευταίου στίχου ης πρώτης στροφής γίνεται τελευταία λέξη του του πρώτου στίχου της δεύτερης στροφής, και ούτο καθεξής. Και στην τελευταία τρίστιχη στροφή χρησιμοποιούνται και οι έξι λέξεις. Ο Κύπριος ποιητής αναπαράγει επάκριβως το σχήμα αυτό, στη δική του εκδοχή. Και, σαν να μην ήταν αρκετή αυτή η πρόσκληση, ο συγγραφέας –η μήπως είναι η συγγραφέας; –εισάγει ακόμα εσωτερικές ρίμες, τις *rimalmezzo*, ένα στοιχείο που δεν βρίσκουμε στο συγκεκριμένο ποίημα του Sannazaro. Η τελευταία λέξη του πρώτου

στίχου ομοιοκαταληκτεί μέσα στον δεύτερο στίχο, εκεί όπου τελειώνει η έβδομη συλλαβή: «Γοιόν το πουλλίν απού μισά τον ήλιον, / κρύβομαι με στον σπήλιον...» και ούτο καθεξής κατά μήκος της κάθε στροφής. Η εκδότρια της κυπριακής συλλογής σωστά αποκαλεί το ποίημα αυτό “tour de force”. Πρόκειται για τεχνική δεξιότητα υψηλής τάξεως. Δεν έχει σημασία αν πιθανόν δεν επιτυγχάνει πλήρως το σημαντικό είναι ότι επιχειρήθηκε. Τέτοια πειραματική ποίηση δεν βρίσκει το παράλληλο της στην αναγεννησιακή περίοδο σε κανένα άλλο μέρος του ελληνόφωνου κόσμου».

(«Никакой перевод не смог бы достоверно передать сложность формы этого кипрского стихотворения. <...> Оно представляет собой лирическую сестину (sestina lirica), которая состоит из шести шестистиший, и одного заключительного трехстишия. Последние слова каждого шестистишия повторяются, но в разном порядке. Последнее слово последней строки первого шестистишия становится последним словом первой строки второго [и также последнее слово первой строки первого шестистишия становится последним словом второй строки второго – Л.К.], и так далее. В последней строке используются все шесть ключевых слов. Кипрский поэт в своей версии в точности воспроизводит эту схему, но, как будто и этого вызова ему недостаточно, поэт (или, может быть, поэтесса) вводит ещё и внутренние рифмы, rimalmezzo, – элемент, которого в стихотворении Саннадзаро нет. Последнему слову каждой строки соответствует рифма внутри следующей строки, на седьмом слоге: «Γοιόν το πουλλίν απού μισά τον ήλιον, / κρύβομαι με στον σπήλιον...», и так в каждом шестистишии на протяжении всего стихотворения. Издательница кипрского сборника справедливо называет это стихотворение «tour de force» [ловкий трюк – Л.К.]. Речь идёт о художественном мастерстве высокого класса. Наважно, что полного совершенства достичь не удаётся, важно то, что попытка была предпринята. Такого рода экспериментальная поэзия в период Возрождения не имеет параллелей ни в какой другой точке грекоязычного мира»). [Χόλτον, 2000: 255-256]

Изошрённая поэтическая форма лирической сестины, с обязательной строгой схемой повторения конечных слов строки, была введена в итальянскую поэзию Петраркой. Сестина была в употреблении в провансальской поэзии трубадуров, а М.Л. Гаспаров, например, пишет, что трубадуры эту форму и изобрели. В сборнике «Песни трубадуров»

переводчика и составителя А.Г. Наймана нам встретилось имя изобретателя: «Секстина, форма, изобретенная Арнаутом, вызвала лавину подражаний — от Данте и Петрарки до новейшего времени» [Найман 1979: 74]. При чтении кипрской сестины с *rimalmezzo* вспоминается миниатюра, изображающая трубадура в сопровождении жонглёра, но исполненному здесь лексическому *tour de force* с сочетанием точности жесткой схемы и внутренней рифмы позавидовали бы и сами трубадуры, и их спутники-трюкачи. Вот какие внутренние рифмы использует кипрский поэт: *ἥλιον-σπήλιον; σκότην-φώτην; χώμαν-στρώμαν; εσπέραν-μέραν; ὕπνον-νήπιον / δάση-φτάση; ἥλιον-σπήλιον; ὕπνον-ονύπνιο; σκότην-αροθυμώ την; σπέραν-φοβεράν / χώμαν-σώμαν; δάση-φτάση; εσπέραν-ημέραν; ἥλιον-σπήλιον; σκότην-φώτην / ὕπνον-δείπνον; χώμαν-σώμαν; σκότην-νιότην; δάση-να πνάση; ἥλιον-βασίλειον / εσπέραν-αέραν; ὕπνον-εἴμιον; ἥλιον-σπήλιον; χώμα-στρώμαν; δάση-να μ'αγιδιάση / σκότην-νιότην; σπέραν-αέραν; δάση-να χωρτάση; ὕπνον-νήπιον; χώμαν-διώμα*. Рифмы разнообразны, некоторые достаточно оригинальны (*σκότην-αροθυμώ την; δάση-να μ'αγιδιάση*), некоторые повторяются, одна остается неизменной в каждом шестистишии: *ἥλιον-σπήλιον* (солнце-пещера). И тут сам греческий язык, в котором эта рифма проста и естественна, создаёт интересный эффект в отношении неоплатоническом. А именно, воспроизводит в поэтической форме миф Платона о пещере из 7-й книги *Государства*. Платоновская аллегория представляет материальный мир пещерой, в которой чувственное восприятие является восприятием теней предметов на стенах пещеры; предметы освещаются солнцем извне и узники пещеры источник света не видят, в то время как истинное познание возможно только вне пещеры, в мире умозрительном; аллегорическое солнце истинного мира идей является источником истины и блага; жизнь в пещере представляется страданием, и хотя путь к солнцу ещё более трудный и болезненный, он необходим для освобождения от ложных представлений. Мы не можем утверждать, что в стихотворении этот образ был создан поэтом намеренно, так же как и в целом неоплатонические аллюзии в кипрском сборнике остаются предметом

догадок и дискуссий. Так или иначе, созвучие с платоновским мифом здесь неопровержимо. В прототипе Саннадзаро слово *antri*, «пещеры» (тем же самым словом в латинской традиции обозначают платонов миф о пещере: *antrum platonium*) употребляется только единожды, и хотя сюжет итальянской и кипрской версий идентичен – лирический герой находится во мраке и видит кошмары, его возлюбленная появляется подобно солнцу и спасает его своим появлением, но в итоге счастливый финал оказывается неисполнимой мечтой – версия Саннадзаро не столь очевидно воспроизводит миф. В кипрской версии настойчивое повторение рифмы *ήλιον-σπήλιον*, даже будучи случайным, напоминает о тексте Платона, у которого лексика в диалоге та же самая: τὸ σπήλαιον, ὁ ἥλιος. Таким образом, клише петраркистской поэтики – отождествление возлюбленной с солнцем, и понимание самой любви как абсолютного и неизбежного отношения – приобретает в кипрской версии платоническую буквальность отношения с истиной.

Философскую интерпретацию петраркистской поэтики с точки зрения современного читателя мы представим в следующей главе.

Глава 3. «Рифмы любви» в свете онтологии

3.1 Поэтика возвышенного объекта. Антитезы.

Размышления, представленные в данной главе, относятся не только к «Римфам любви», но к феномену петраркизма в целом. Кипрский сборник, как мы показали, является нетипичным, но ярким примером этого литературного течения, оказавшего значительное влияние на формирование европейской поэзии и любовного дискурса как такового. Представляется интересным на примере КС рассмотреть петраркистский сборник как отдельный художественный мир и эвристически реконструировать онтологию этого мира с позиций современного читателя.

Отметим, что с нашей точки зрения творчество самого Петрарки необходимо рассматривать только в свете его личностной драмы, его индивидуальности и тонкостей его мировоззрения. Но петраркизм как литературное течение является феноменом массовым, поэтому представляется возможной речь о некой обобщённой онтологической модели, реализующейся в этом феномене. Возможно, наши предположения верны отчасти и для творчества Петрарки, воплощающего архетипический миф личности поэта и самой поэзии, и всё же речь идёт преимущественно о модели, реализующейся в канонизированном литературном жанре, который мы рассматриваем на примере Кипра.

В центре мира КС находится возлюбленная. Как мы убедились в предыдущей главе, она являет собой средоточие бытия, истины и самой жизни поэта. Онтологически, такой мир можно представить одновременно и как парменидову сферу, центр которой везде, а периферия – нигде, и как центростремительно коллапсирующее пространство. Первое предположение о вездесущем центре основано на представлении, что где бы ни находился и куда бы ни отправился поэт, его дама с ним повсюду:

...κι όπου να δη τόρα η θωριά μου

βιγλώ την θέισσάμ μου στο πλευρόν μου [12, 5-6]

...и куда бы ни посмотрел теперь взгляд мой
вижу мою богиню рядом со мной.

Либо же поэт остаётся с возлюбленной, несмотря на разлуку:

*Μηδέ απορής, αν εμπορώ, θεά μου,
μισεύγοντα ν'αφησω εμέν σ'αυτόν σου:
μισεύγω αμμ'όπου πάγω, γιον δικός σου,
μένουσιν μετά σεn τα πνεύματά μου [22, 4-8]*

Не удивляйся, что я могу, богиня моя,
уезжая, оставить себя с тобой:
я уезжаю, но куда бы я ни шёл, будучи твоим,
остаются с тобой помыслы (дыхание, пневма) мои.

*μισεύγω από την Κύπρον εις τα ξένα
αμμ'έξευρε όπου πάγω, αγγέλίσσά μου,
πάντα μ'εσέν θέλ'είσταιn η καρδιά μου. [59,6-8]*
уезжаю с Кипра на чужбину
но знай, куда бы я ни шёл, ангелица моя,
всегда с тобой останется сердце моё.

Второе предположение основано на представлении об особом, привилегированном положении возлюбленной. Она является центром притяжения и причиной движения вокруг неё, но существуют и области пространства, удалённые от неё: это, например, пещера (фр. 111), лес (фр. 24, 34, 77), где лишённый участия поэт плачет. В то же время приближение к возлюбленной многократно усиливает страдание и приводит поэта на край гибели (коллапс – от лат. *collapsus*, part.pf. к *collabor*: 1) обрушиться, рухнуть, развалиться; 2) упасть, повалиться; 3) упасть в обморок; 4) умереть, пасть; 5) разрушаться, слабеть; 6) *перен.* потонуть, погрязнуть).

Όταν τα 'μνοστα μμάτια να με δούσιν,

*το βλέμμα να στεριώσουν εις αυτόν μου,
τόσα το φως τους βάλλω στο μυαλόν μου
και τα δικά μου πión ουδέν θωρούσιν. /
Όταν με δουν, τα μέλη μου χαλούσιν,
όταν με δουν, αζάφτει το λαμπρόν μου
αζ' αύτου τους θωρώ τον θανατόν μου
κ' εις την ζωήν εκείνα με κρατούσιν. [6, 1-8]*

Когда прекрасные глаза меня видят,
взгляд останавливают на мне,
настолько свет их лью (заполняю им) в разум мой,
что собственные мои совсем не зрят. /
Когда они меня видят, члены мои слабеют,
когда они меня видят, разжигается мучительный огонь мой,
в них я узреваю смерть мою
и в жизни они меня держат.

Чужая страна (для кипрского автора это Италия) может быть примером, когда и первый и второй принципы проявлены одновременно – это удалённая периферия, где поэт ищет спасения от мук, но поскольку возлюбленная всегда с поэтом, терзания усиливаются не по причине удаления, а по причине близости вдали:

*Εμίσεψα 'χ την Κύπρον για να σβήση
τ' αφοτούμενον λαμπρόν που μ' εμπυρίζει·
ήρτα 'που την Ανατολήν στην Δύσην,
να πάψη το λαμπρόν που με φλογίζει·
έφυγα 'χ τον εχθρόν μου, να σιγήση
τες σαγιτιές που την καρδιάμ μου σκίζει·
αμμ' όσα 'πο ζαυτόν της ζωμακρίζω
τόσον περίτου αζάφτω και βακρύζω. [64, 1-8]*

Я удалился с Кипра чтобы угасла
распалённая страсть, охватывающая меня огнём,
приехал с Востока на Запад,
чтобы прекратилась жгучая боль, что меня сжигает:

убежал от врага моего (т.е. от Эроса), чтобы он остановил
стрелы которыми сердце моё разрывает,
но насколько от неё я удаляюсь,
настолько сильнее воспаляюсь и плачу.

В любом случае, это мир, который вращается вокруг вездесущей магнитической возлюбленной, из-за чего поэт находится на грани жизни и смерти всегда. В чём причина такого воздействия, и почему, будучи источником жизни и блага («*μ'αθθυμίζει πάντα το καλόν μου*» - «мне напоминает всегда о благе моём» [фр. 12,7]), возлюбленная одновременно губительна? Почему мир вокруг неё становится парадоксальным и полным противоречий, антитез, оксюморонов? Один из предварительных ответов можно дать, обратившись к диалектике сакрального и профанного Мирчи Элиаде [Элиаде, 1999]. В мире поэта возлюбленная становится сакральным объектом, приобретая такое определяющее свойство сакральной вещи как амбивалентность, обладание противоположными качествами, что отличает его от предметов профанного мира: он прекрасен и ужасен, целителен и губителен, заключает стихии пламени и льда, блага и несчастий, наслаждения и страдания. Такой предмет – своего рода коллапс бинарного языка, топос его невозможности. Это загадка, разгадке которой посвящен весь поэтический космос, разворачивающийся вокруг центрального сакрального образа; языковая игра, представляющая собой многочисленные способы связать невыразимые противоречия в строго обустроенную поэтическими канонами речь. Абстрагируясь от исторической предопределённости феномена строгой формы, можно предположить, что строгость метрики и поэтических форм, свойственная куртуазной лирике в целом – способ противодействия безумию захваченного единственным образом языка, экзоскелет аффектированной до нечленораздельности речи.

Отношение поэта к центру своего мира – аффективное («аффект», лат. *affectus*: «находящийся в (том или ином) состоянии, part., adj. глагола *afficio*

– причинять; понимается как душевное волнение, страсть), поэтому поэт не может просто мыслить свой предмет как абстрактный, но полагает его внешней причиной своих состояний.

С точки зрения теории аффектов, происходящей из *Этики* Спинозы, и разрабатываемой в русле психоанализа, роль возвышенного объекта в куртуазной литературе и душевной жизни индивида описывает Жак Лакан [Лакан 2006]. В терминологии Лакана такой объект ассоциируется с понятием *Das Ding* (Вещь) Мартина Хайдеггера, которое и обозначает невыразимый сакральный центр Бытия, точку стяжения и причину действующих сил. В свете понятия *das Ding*, как его поэтически трактует Хайдеггер, можно было бы интерпретировать и игру петраркистских антиномий в отношении рокового предмета желания: поясняя смысл *das Ding* Хайдеггер вводит символ «четверицы» (*das Geviert*) – это взаимопроникновение неба и земли, божеств и смертных, и также символ суда, тяжбы (*Gericht*) – решения судьбы [Хайдеггер, 1993]. Но остановимся на концепции Лакана.

«В той мере, в которой объект задаёт направления и центры притяжения, воздействующие на человека в открытом мире постольку, поскольку объект интересует его в качестве его более или менее точного образа, отражения, объект этот Вещью как раз не является, ибо Вещь находится в самой сердцевине либидинальной икономии. И в самом общем виде определение сублимации будет выглядеть так – она возводит объект – я сознательно иду на то, что использованный мною термин отзывается каламбуром – в вящее достоинство, в достоинство Вещи.

Это важно, когда речь идёт <...> о сублимации женского объекта. Вся теория Минне, куртуазной любви, имела, на самом деле, решающее значение. И хотя в социологических своих проявлениях куртуазная любовь более не существует, следы её сохраняются по сей день в бессознательном, по отношению к которому термин «коллективное» просто излишен, в бессознательном традиционном, чьим носителем является вся литература, вся образная сфера, в которой переживаем мы наши отношения с женщиной.

*Этот образ любви был избран обдуманно. Он не был созданием народной души, пресловутой великой души благословенных средних веков, о которой писал Густав Коген. Вполне обдуманно были в небольшом кругу образованных людей сформулированы те правила чести и учтивости, благодаря которым и смогло произойти то превознесение объекта, абсурдный характер которого я вам в деталях продемонстрирую – один немецкий писатель, специалист по германской средневековой литературе такого рода, действительно говорит в связи с этим об *absurd Minne*. Моральный кодекс этих людей помещает в центр определённого сообщества некий объект, который представляет собой, между тем, объект вполне естественный. Не думайте, пожалуйста, что любовью в ту эпоху занимались меньше, чем в нашу.*

*Объект возведён здесь в достоинство Вещи, Вещи в том её виде, в котором мы с вами сумели её в терминах фрейдовской топологии определить – Вещи, которая не соскальзывает в сеть целей, *Ziele*, а заключается ею в кольцо. Благодаря тому, что этот новый объект был возведён в определённую эпоху в достоинство Вещи, можем мы теперь объяснить для себя феномен, который всем, кто подходил к нему с социологической точки зрения, неизменно представлялся откровенно парадоксальным». [Лакан 2006: 146-147]*

Дискурс петраркизма является, по существу, поэтической разработкой принципа парадоксальной куртуазной любви, каким его описал Лакан. Такой аспект рассмотрения вопроса более подробно разъясняет, почему в петраркистской лирике непростые отношения поэта (лирического героя) и возлюбленной можно рассматривать как метонимические отношения поэта со своей невыразимой сущностью. Однако, петраркистский лирический мир отнюдь не является солипсистским. По причине массового, коммуникативного характера индивидуальное приобретает здесь характер социального. Дискурс интеграции личности путём установок куртуазной этики в практике отношений становится дискурсом интеграции национального сообщества путём установок канона массовой куртуазной поэзии.

Приведённые размышления из области психоанализа могут служить аргументацией высказанной нами в разделе 2.1 гипотезы о том, что массовое увлечение петраркизмом в 16-м веке, к которому относится и кипрское сочинение, отвечало потребности в национальной интеграции путём защитной артикуляции самости на своём разговорном языке, метафорического проговаривания собственной идентичности через отождествление с единственным возвышенным объектом, нерушимым во времени.

Можно было бы более развернуто пояснить и дополнить эту мысль, углубившись в теорию психоанализа, но тогда данная работа отклонилась бы слишком далеко от темы. Подробное изложение теории Лакана относительно артикуляции *das Ding* можно найти, например, в статье И.Румянцевой «Вещь/*das Ding*» [Румянцева, 2010], а лингвистическую экспликацию этого понятия в статье Т.Ю. Жихаревой «Символика древнегерманского понятия “Thing” как выражение категории сакрального в работе М.Хайдеггера *Das Ding*» [Жихарева, 2015].

В завершение раздела приведём ещё одно сопоставление петракистской поэтики с онтологией поэмы Парменида «О природе», подводящее нас к вопросу о том, почему, согласно петракистскому канону, в финале поэт должен обратиться к Богу.

Параллель с мыслью Парменида можно провести, основываясь на противопоставлении в КС мира реального и мира сновидений и грёз. Согласно Пармениду, «мыслить и быть – одно и то же (*«τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι»* [Diels-Kranz 1903: 121, fr. 3,1]), и на пути истины, то есть бытия-мышления, где небытия нет, противоречий мы не встречаем, но на пути мнения, то есть чувственно воспринимаемой действительности, противоречия на каждом шагу: «...где люди, лишённые знания / Бродят о двух головах. Беспомощность жалкая правит / В их груди заплутавшим умом, а они в изумленье / Мечутся, глухи и слепы равно, невнятные толпы, /

Коими "быть и не быть" одним признаются и тем же» (перев. А.В. Лебедева) – «ἦν δὲ βροτοὶ εἰδότες οὐδέν / πλάττονται, δίκρανοι· ἀμηχανίη γὰρ ἐν αὐτῶν / στήθεσιν ἰθύνει πλακτὸν νόον· οἱ δὲ φοροῦνται / κωφοὶ ὁμῶς τυφλοὶ τε, τεθηπότες, ἄκριτα φῦλα, / οἷς τὸ πέλειν τε καὶ οὐκ εἶναι ταῦτον νενόμισται» [Diels-Kranz 1903: 121, fr.6,4-6,8]. Это описание удивительным образом напоминает действительность петраркистского лирического героя. И, в каком-то смысле, петраркистская традиция предостережения читателей от пути заблуждения во вступительном стихотворении следует Пармениду: «Прежде тебя от сего отвращаю пути изысканья, / А затем от того, где люди, лишённые знания, / Бродят о двух головах...» Но если для философа методом, т.е. путём к непротиворечивой истине является мышление, то методом влюблённого поэта является грёза, сновидение. Во сне поэт счастлив со своей амбивалентной любовью, но просыпается и снова страдает:

*Μιάτια μου, αφόν κοιμώντα μου διδεῖτε
το 'θέλα να θεωρούσετε ανοιμένα,
τον κόσμον πῶς γι' ἀγάπημ μου μεδ δῆτε.
Μιάτια μου, αφόν βιγλάτε κοιμισμένα
κεῖνον που θέλω πάντα να θεωρήτε,
μείνετε μέραν νύχταν καμυμένα. [11, 9-14]*

Глаза мои, раз во сне вы мне даёте
то, что я хотел бы, чтобы вы видели наяву (открытыми),
на мир больше, ради любви моей, не смотрите.
Глаза мои, раз созерцаете спящими
то, что я хотел бы, чтобы вы видели всегда,
оставайтесь день и ночь закрытыми.

*Το δὲν ἐτόλμησα ποτέ οἷονά μου
να δῶ, δε να νοιαστώ στον εαυτόν μου,
εἶδα κοιμώντας, δίχως τ'αστρικόν μου,
να ξέυρη, κι ἦτον τίτοια η πεθυμιά μου [12, 1-4]*

То, что я никогда не дерзал наяву
увидеть, ни представить себе,

я увидел во сне, непредсказанно (букв. «без того, что знали мои звёзды»)
но таким было моё желание.

...αμμ' ἴσους μὴ μπορώντα μου να μείνω
πολλά 'που το λαμπρόν τρεμουλιασμένος,
ζυπνώ κ' ευρέθηκα με στο καμίνι. [16, 11-14]

...но так не в силах остаться (во сне)
жутко от терзания трепещущий,
просыпаюсь, - и оказался в огне.

В итоге, по логике петраркизма, влюблённый должен через страдания и грёзы о непротиворечивой реальности прийти к пониманию божественного основания такой реальности и обратиться к Богу, т.е. история должна иметь этическое, и, в парменидовском смысле, научное, ноэтическое завершение. С точки зрения онтологии, это означает радикальное переустройство мира: центр, который был везде, становится периферией, которая нигде, движение обнаруживает свою иллюзорность, и поэт созерцает полноту неподвижного Бытия. Это открытие происходит в результате отказа от фокусировки на патологическом объекте, когда достигнута критическая масса его дискурса, стягивающего многое к единому. Болезненный процесс интеграции завершается обретением *integrity* как добродетели.

Возможны ли альтернативные интерпретации динамики и смысла события обращения к Богу, описанного нами в онтологическом ключе? Предположения об этом попытаемся высказать в следующем разделе.

3.2 Поэтика дара

Не затрагивавшийся ранее исследователями аспект поэтики кипрского сборника можно обнаружить, обратившись к следующему пассажиру

комментария Фичино к *Пиру*. Тема этого пассажа, непосредственно следующего за доказательством и прославлением выгод взаимной любви, и логически вытекающая из него, коль скоро речь зашла о выгоде – тема экономики, представленная с позиций юриспруденции и защиты права, конкретно, права собственности и преследования за её отчуждение.

Сложно сказать, насколько серьёзен был Фичино в своём рассуждении: этот фрагмент, столь же эмоциональный, как и предыдущие, производит впечатление риторической фигуры на грани фарса, или, может быть, как и теория взаимной любви в целом, является завуалированным обращением автора к конкретной персоне, или к нескольким, в ком автор был заинтересован (что происходит и у самого Платона в речах участников *Пира*, о чём пишет, например, Н.М. Савченкова [Савченкова: 2004]), либо может быть прочтен как риторическое пособие для флирта, речей нацеленных на любовные победы. Так или иначе, данные вопросы остаются за рамками нашего исследования, поэтому рассмотрим сам текст Фичино (в английском переводе, по изданию [Jayne 1944]). Начинается речь в защиту прав влюбленных с риторического обвинения возлюбленного лица в убийстве:

«Certainly there is a most just vengeance in reciprocal love, for a homicide must be punished by death, and who will deny that a man who is loved is a homicide since he robs the loving one of his soul? So, likewise, who will deny that a man himself dies when he loves in return the person who loves him? This is a restitution which is certainly due, when each returns to the other the soul he has taken. Each gives up his own to his lover, but by loving in return restores the other through his own. Therefore, anyone who is loved ought in very justice to love in return, and he who does not love his lover must bear the charge of homicide, nay, rather the triple charge of thief, homicide, and desecrator».

«Определённо, взаимная любовь является самой справедливой мстью, ибо убийство человека должно караться смертью, а кто будет отрицать, что возлюбленный является убийцей, раз он лишает влюблённого души? И также, кто будет отрицать, что сам человек гибнет, когда он любит в ответ человека, который любит его? Это возмещение определённо должно, раз каждый

возвращает другому душу, которую отнял. Каждый отказывается от своей души в пользу любимого, но будучи любим в ответ, получает от него в возмещение его собственную душу. Следовательно, каждый возлюбленный должен расплачиваться за убийство, нет, даже расплачиваться втройне как вор, убийца и святотатец (видимо, имеется ввиду присвоение священного, т.е. души - Л.К.)»
[Jayne 1944: 145]

Итак, гипотетический возлюбленный обвиняется в воровстве, убийстве, и святотатстве. Далее уточняется обвинение в воровстве. В английском переводе употребляется слово *money*. В латинском оригинале Фичино использует слово *pecunia*: «*pecunia a corpore possidentur, corpus ab animo. Qui ergo animum arripuerit, a quo tam corpus quam pecuniae possidentur, animum simul corpusque et pecuniar arripit, a quo tam corpus quam pecuniae possidentur*» [Jayne 1944: 51]. Латинско-русский словарь к источникам римского права даёт следующее определение: **pecunia** 1) деньги, напр. pec. signata; aurea; numerata; credita; mutua; foenebris; pecuniam exercere; oti osa pecunia = плата, платеж ; тк. денежная стоимость известного предмета: non magnae pec. esse. 2) вооб. все то, что служит предметом имущества; pec. constituta. 3) имение, имущество, de pec. sua testari; 3) magnitudo pecuniae = facultatum.

«Money is possessed by the body, the body by the soul, and therefore, the man who takes captive of the soul, by which body and money are possessed, thus seizes all three at once: soul, body and money. Hence it happens that, like a thief, homicide, and desecrator, he is punishable by triple death, and, as though naturally wicked and immoral, he may be killed by anyone with impunity, unless he obeys that law of his own accord, that is, by loving his lover. When his lover dies, he will likewise die, and when his lover returns to life a second time, he will also. In the argument just given, it is conclusively proved that the beloved ought to love his lover in return, not only ought, but must; as is shown».

«Имуществом обладает тело, телом душа, и, следовательно, человек, овладевающий душой, владеющей телом и имуществом, таким образом, входит во владение всеми тремя сразу: душой, телом и имуществом. И раз получается так,

то, как вор, убийца, и святотатец, он подлежит наказанию тремя смертями, и, как если бы он был по природе своей жесток и аморален, любой может убить его безнаказанно, - если только тот не подчинится закону по собственному согласию, а именно, любя в ответ влюблённого. Вместе с гибелью влюблённого погибнет и возлюбленный, и когда влюблённый вернётся к жизни во второй раз, тот вернётся также. В представленном рассуждении последовательно доказано, что возлюбленный должен полюбить влюблённого в ответ, и не только должен, но обязан, что и было нами продемонстрировано». [Jaune 1944: 145-146]

Экономика любви, предлагаемая Фичино — начиная с идеи взаимного обмена жизнями с получением стопроцентной выгоды (т.к. вместо одной отданной жизни, по Фичино, каждый взаимно любящий получает две, свою и чужую), и заканчивая непосредственным обращением к вопросу имущества — соответствует парадигме рыночных отношений. Причем, как следует из последнего пассажа, это отнюдь не модель свободного рынка, в котором участники предположительно вступают в отношения обмена без принуждения и на равных условиях, а скорее напоминает позднекапиталистическую медиа-утопию вменённого желания, которую мы наблюдаем : потребитель (капиталистический возлюбленный) обязан платить (отдавать время жизни) производителю (капиталистическому влюбленному) за исполнение желаний, навязанных самим производителем ради получения производителем выгоды, трактуемой как обоюдная. Отказ от потребления карается социальной смертью, невозможностью участия в общественных отношениях. В такой парадигме успех и счастье — иными словами, престиж и удовольствие — обретаются путем совершения сбалансированных микро-циклов производства и потребления, отдачи и получения любви, что становится основой ведущей идеологии, или, в терминах Аристотеля, телеологической причиной такого рынка. В кипрском сборнике, жанровые конвенции которого, как было сказано, не предусматривают взаимности, то есть отношений равноценного обмена, тем более, с целью получения благ, правовых притязаний в духе риторики Фичино мы не найдём. На что

кипрский поэт надеется (как мы помним, одновременно страхась и терзаясь жгучими муками), так это доставить свое послание адресату, и встретить сочувствие, т.е. получить положительный отзыв, о чем пишет в самом начале:

Άγωμε , βιβλιόν παραδαρμένον ,[...]
Κι αν δης κείνην που μ' έκαψεν το ζένον,
πε της αχ την μεριάμ μου «προσκυνώ σε»·
'δè πώς εγώ παντού φιλώ σε σέναν
φίλα κ' εσού τα χέριν της για μένα. [...]
αν τύχως ν' αγρικήση η κυρά μου
τάχα και να λυπήθην τα λαμπρά μου. (2: 9,13-16,31-32)
Отправляйся, книга многострадальная, [...]
И если увидишь ты, что сожгла меня дотла,
передай ей, скажи «преклоняюсь пред тобой»:
посмотри как повсюду целую тебя,
поцелуй и ты её руку за меня меня. [...]
и если вдруг услышит возлюбленная моя
может быть и посочувствует моим страданиям.

Άμετε, πλήξεις, πάθη και λαμπρά μου,
σ'εκείνην απού βάλθην να με κλύση,
με λύπην πέτε πως άφτει καρδιά μου,
όπως να λυπηθή να συχωρήση. (4, 1-4)
Отправлю раны сердца моего
той, кто меня так мучит и тревожит,
пусть скажут, как сожгла любовь его,
тогда мой ангел сжалится, быть может.

Αν τόσην πίστην να διδή στο πείν μου
εις όσον στην καρδιάν πλήξεις, κυρά μου,
έθελαν δειν τ'αναστενάματά μου
εις τέλος, πριν τελειώσουν την ζωήν μου. (14, 1-4)
Если бы дала столько же веры моим словам,

сколько ран наносишь моему сердцу, госпожа моя,
тогда прекратились бы мои стенания
прежде чем они положат конец моей жизни.

В петраркистском космосе отношения влюбленного и возлюбленной строятся по модели отправитель-адресат, в которой ценностью является сам текст, качество и количество того, что отправитель способен отдать в дар за вознаграждение символическое, прописанное шифром в имени Лауры: за лавровый венец, за признание и славу. Исторической предпосылкой такой альтернативной экономики любви являются обстоятельства возникновения позднесредневековой куртуазной лирики, традицию которой развивает и выводит на новый уровень Петрарка: это реалии феодальных отношений, в которых источником средств к существованию вассала является служение сюзерену. Понимание содержания этого служения постепенно трансформировалось: «...не только города, но и феодальные замки были в XII и XIII веках охвачены новыми веяниями. В это время пышно расцветает придворная рыцарская культура, блестящая, изысканная и нарядная, весьма отличная от примитивной и суровой культуры господствующего сословия раннего средневековья. Рыцарь продолжает оставаться воином. Но придворный этикет требует, чтобы наряду с традиционной доблестью он обладал светскими изящными манерами, соблюдал во всем «меру», был приобщен к искусству и почитал прекрасных дам, то есть являл собой образец придворного вежества, именуемого куртуазией. [...] Куртуазия становится знаменем социальной элиты, претендовавшей на господство в социальной, нравственной и эстетической сфере» [Пуришев 1974: 7]. В таком свете, символическое вознаграждение рыцаря-поэта приобретает вполне ощутимый материальный вес, но в поэтике самого художественного текста, в противовес материальной действительности, мотиву получения благ не находится места.

Возвращаясь к внутреннему устройству мира петраркистской лирики Кипра, размышляя над экономической моделью этого устройства, можно предположить, что это экономика предельной растраты языка, его сверхпотребления в акте дара. Вступая в отношения любви-смерти, как мы выяснили из обращения к Фичино, поэт торопится отдать *rescupia*, которой обладает его тело, которым обладает его душа, захваченная ненароком возлюбленной, ей же – и здесь *rescupia* следует понимать как *facultas*: способность, умение, талант трансформировать аффект любви-смерти в художественную ценность, которую уже можно подарить, преподнести в виде книги, рукописи. Растратой, или сверхпотреблением, я называю способ обращения петраркистского кипрского поэта с языком: он растрчивает валюту своих страданий (в тексте представленных множеством синонимичных означающих: *πάθη, λαμπρόν, φλόγα, βάρη, οξοδόν, πικριά, δολερά, θλήψη, πλήξεις, καματιάμ* - страсти, жгучее страдание, пылание в огне, тяготы, огорчение, горечь, боль, печаль, раны, тоска.... и т.д..) на бесконечные вариативные повторения жанровых клише и этих самых означающих, вплоть до полного исчерпания языковых возможностей, - таким образом, количество страданий переводя в качество, длительность и постоянство в предельную, исчерпывающую жизненные возможности интенсивность, и всё вместе заключает в ритмическую и рифмическую художественную форму. В рамках текста, всему этому устанавливается эквивалент – взгляд, милость, или сочувствие возлюбленной. Но так как мифическая возлюбленная, обитающая где-то на границе реальности и сновидения, благосклонна в сновидении, но неизменно холодна к герою в реальности, чем только лишь поддерживает в лирическом герое необходимый для продолжения движения любовного дискурса уровень аффектации, все добро уходит на ветер. В пределах лирического мира, как неоднократно повторяет сам поэт, никакой выгоды он не получает (либо, как мы можем предположить, выгодой является само поэтическое наслаждение, но отнюдь не удовольствие и престиж):

*Ποιός ἐνι γοιόν ἐμέναν πικραμένος
και ποιός ως γοιόν ἐμέναν μαρτυρίζει,
ποιός με στο χιόνιν ἀφτει κ' ἐμπυρίζει
και τις εν γοιόν ἐμέναν πειραμένος ;*

*Ο ναύτης εν καμπόσον ναπαμένος,
που μέραν ούδε νύχταν δεν σιγίζει
γιατί αν δουλεύγη, διάφορος ολπίζει
κι όσα διαβάζει δεν νιώθει ο θλιμμένος.*

*Αν εν κι ο ζευγαλάτης παραδέρνη
όλον τον χρόνον δίχα να 'χη πνάση
κερδαίννει αχ τον καρπόν κείνον που σπέρνει.*

*Ουδένας γοιόν ἐμέν δεν εν να μοιάση
διατί η καρδιά μου πάντα της αφταίννει
κι απού μπορεί δεν θέλει ν' αγιτιάση. (20, 1-14)*

Кому может быть также горько, как мне,
кто подобно мне страдает,
кто среди льда горит и полыхает огнем,
кто столько же, сколько я, перенес?
Мореплаватель, и тот иногда делает передышку,
хотя и он ни днем ни ночью не останавливается,
потому что трудясь, он надеется на прибыль,
и сколько ни проходит, не чувствует себя несчастным.
Если кто за бороной пашет землю
весь год без передышки
всё же он получает выгоду от плодов, что сеет.
Ни с кем я не могу себя сравнить,
потому что сердце мое всегда горит в огне,
а та, кто может, не хочет мне помочь.

Но если трактовать преподношение послания-поэзии адресату-возлюбленной как дар ответный, возвращение в готовой художественной форме поэтической *facultas*, обретенной изначально как дар – ни за что, просто так – то экономическая парадигма мира петраркистской лирики будет наиболее близка модели потлача: предельной растраты в обмене дарами, в котором наибольший выигрыш, в виде социального престижа и благосклонности духов, получает тот, кто больше всех растратил – подарил или уничтожил. (Об этой экономической модели писал, например, Марсель Мосс [Мосс 2011], из современных антропологов – Н.Грякалов [Грякалов 2015]). В таком случае, раскаяние поэта в ошибке с адресатом, и переадресация дара Богу, могут быть поняты либо как момент открытия истинного дарителя *facultas*, которому надлежит отправить дар в ответ – что соответствует и неоплатонической концепции возвращения души в «пункт выдачи» – либо, как момент исчерпания языковых ресурсов в отношении с определённым адресатом, и преодоление этого кризиса путем обращения к адресату беспредельному, дающему потенциальную возможность обладания неисчерпаемыми ресурсами дара.

3.3 Поэтика стихий

Идея анализа поэтики стихий в КС возникла, в некотором смысле, из огня. Как мы писали в разделе 1.1, одно из наиболее любимых и часто употребляемых означающих в кипрском сборнике - *λαμπρόν*, семантика которого связана со стихией огня и света, в диалекте и контексте стихотворений переносимая на сферу аффективности: это жгучая страсть, мучительное пылание чувств, обжигающие страдания, сжигающая душевная боль, огонь и боль, огонь любви, и т.д. Во вступительном фрагменте (фр.2), фраза *τα λαμπρά μου* композиционно уравнивает начало и конец, делает их симметричными: этим словом завершается и первая строка стихотворения, и последняя, как если бы оно было альфой и омегой.

«Ὡδε μέσα γραμμένα τα λαμπρά μου – Здесь записаны мои *λαμπρά* / *τάχα και να λυπήθην τα λαμπρά μου* – может быть (она) и посочувствует моим *λαμπρά*». В определённом ракурсе чтения, поэтика КС создаёт впечатление выжженной пустыни, где осталось очень мало вещей: это выжившие в огне желания последние сущности – сам огонь, многочисленные его глаголы (*αφταίννει, εμπυρίζει, φλογίζει, κάψει*) и имена (*φλόγα, καμίνι, κάψα, πυρ*) и связанная с ним стихия света; другие стихии (вода – слёзы, лёд и снег; земля – метонимически лес как укрытие и пещера как область тьмы; воздух – метонимически птица: двойник поэта), мучительное состояние грёзы, пылания и рыдания. Или, подобно тому, как Хайдеггер стремился к созданию сверхплотного онтологического текста, где не будет ничего лишнего, так петраркистский текст создаёт сверхнасыщенный любовный дискурс, интенсивность которого подчинена его подлинным протагонистам, чьи имена *πόθος* и *πάθος* – любовь и страдание – и многообразие мира принесено им в жертву, становится второстепенным, лишённым детализации, нанизывается на них случайным образом по законам метра и рифмы, в отблеске игры антитез.

Невольно приходит мысль о буквальном воплощении в этой поэзии космологии Гераклита: это логос-огонь, слово-огонь, порядок огня в основе мира: «κόσμον (τόνδε), τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν, οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πᾶρ ἀείζωον, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα» [Diels-Kranz 1903: 71, fr. 30]. («Космос этот, который во всём, ни богами, ни людьми не сотворён, но был всегда и есть огонь вечноживущий, разгорающийся мерами (букв. метром) и угасающий мерами»). Любопытно, что в этом фрагменте Гераклит использует наречие *μέτρα* – от *μέτρον*, что означает как меру измерения, так и стихотворный метр, и во множ. числе (*τα μέτρα*) – стихи:

μέτρον, τό. 1) *мерило, измерительная линейка*: μ. ἐν χερσὶν ἔχοντες *Нот. с измерительной линейкой в руках*; 2) *единица измерения, мера ёмкости* (ὑδατος εἴκοσι μέτρα *Нот.*); 2) *мера, критерий* (μ. οὐχ ἡ ψυχὴ, ἀλλὰ ὁ νόμος *Хен.*; 3)

(преимуц. *pl.*) длина, протяжение или размеры, объём (*μέτρα κελεύθου* *Hom.*; *εἰδέναι τὴν χώραν μέτρῳ καὶ τόπῳ* *Xen.*): *μέτρα θαλάσσης* *Hes.* морские просторы; *ὄρμου μ.* *Hom.* обширный порт; *μέτρα μορφῆς* *Eur.* внешние очертания, внешность; 4) (должная) мера, надлежащая степень: *μέτρῳ* *Pind.* и *ἐν μέτρῳ* или *κατὰ τὸ μ.* *NT* в меру; *ἐκ μέτρον* *NT* в меру, *т. е.* расчётливо; *μέτρα φυλάσσεσθαι* *Hes.* соблюдать (во всём) меру; *μ. ἔχειν* *Plat.* умерять; 5) полная мера, высшая степень (*κακότητος* *Soph.*): *μ. ἥβης* *Hom.* расцвет молодости; 6) стих. размер (*τὸ μέλος καὶ ὁ ῥυθμὸς καὶ τὸ μ.* *Plat.*; *τὰ ἐν μέτρῳ πεποιημένα ἔπη* *Xen.*); 7) *pl.* стихи (*τῶν μέτρον ἀκοῦσαι* *Plat.*) [словарь Дворецкого]

В мире КС огонь действительно – и буквально – разгорается и угасает в метрах стихов. Огонь как стихия живёт в стихах. Причём, противоречивый и изменчивый (в рамках жанрового постоянства) мир пламенных стихов петраркистского любовного дискурса инспирирован, как мы предположили в разделе 3.1, интуицией неизменного Бытия, метафорически понимаемого как постоянство вневременной любви к одной персоне. Иными словами, здесь мы видим как в поэтике КС стихийная диалектика огня соотносится с онтологической интуицией.

Но что такое стихия как таковая?

στοιχεῖον, *τό.* 1) тень от стрелки солнечных часов: *ὅταν ἡ δεκάπουν τὸ σ.* *Arph.* когда тень от стрелки достигнет десяти футов; 2) буква (с точки зрения её звукового достоинства), звук речи: *σ. ἐστὶν φωνὴ ἀδιαίρετος* *Arst.* звук речи есть звук неделимый; *τὰ τῶν γραμμάτων στοιχεῖα* *Plat.* звучания букв; *κατὰ σ.* *Anth.* по алфавиту; 2) филос. (материальное) первоначало, элемент, стихия: *τὰ τῶν πάντων στοιχεῖα* *Plat.* мировые стихии; *ἀνηλεὲς σ.* *Babr.* безжалостная стихия, *т. е.* море; *ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ σ.* *Arst.* начало формирующее и начало вещественное; 3) начало, основа (*τὸ ἀπλοῦν καὶ ἀδιαίρετον σ. λέγεται* *Arst.*): *τὸ νόμισμα σ. τῆς ἀλλαγῆς ἐστὶν* *Arst.* деньги являются основой обмена; *στοιχεῖα τῆς λέξεως* *Arst.* части речи; 4) основная идея, основоположение, принцип (*στοιχεῖα περὶ ἀγαθοῦ* *Arst.*): *στοιχεῖα τῶν ἀποδείξεων* *Arst.* принципы доказательств, *т. е.* термины силлогизма; 5) астр. знак Зодиака (*τὰ δώδεκα στοιχεῖα* *Diog. L.*) [словарь Дворецкого].

Представляется, что стихия – это первый шаг перехода от хаоса к космосу и от космоса к хаосу; посредник между хаосом и космосом в нашем опыте. Так, по определению А.Ф. Лосева, элемент – минимальный идеально-материальный порождающе-жизненный сдвиг [Лосев, 1994: 173]. Ю.М. Романенко определяет стихию как принцип шагового движения, захватывающего в себя всех носителей данного типа, некий двуединый вращательный импульс движения, благодаря которому, если сделан первый шаг, то вслед за ним делается и второй шаг [Романенко, 2003: 14]. Иными словами, стихия, как первый шаг, некий квант воображения и речи, первая манифестация бытия, захватывает своим движением все остальные сущности, пребывающие в хаосе, и задаёт строй порядку космоса. Этим движением, порывом творчества, в порядок космоса вносятся другие стихии и элементы, оказывающиеся бессчётными в своём многообразии. Существует теория, что именно так античная философия началась с учений о первоначалах.

«Именно стихии и оказались, в представлениях древнегреческих философов, тем промежуточным феноменом, посредством которого осуществляется обратимый переход между хаосом и космосом. Действительно, стихия – это уже не хаос, но еще не космос и одновременно и хаос, и космос. Но если хаос и космос – это почти недостижимые для человека крайние состояния бытия, то стихии как переходные моменты между ними вполне доступны для человеческого опыта и познания. С их осмысления и начался онтологический дискурс античности. Коротко ответить на вопрос «Как хаос переходит в космос?» можно так: стихийно!» [Романенко, 2017: 46]

Стихия – всепронизывающее самодвижущееся вещество воображения, являющееся строительным материалом для всевозможных фантазий и образов. Если в античности сформировалась классическая четверица стихий, то учитывая другие традиции можно говорить о том, что количество воображаемых стихий стремится к бесконечности. Стихией-архэ может быть

и чувство, и в любовном дискурсе КС ей является огонь любви – стихия, инспирирующая мир стихов. В стихийном порыве творчества сфера бытия заполняется стихами – поэзией космоса.

Гастон Башляр, французский философ и искусствовед, указывает на прямую связь стихий и воображения. В своей серии книг о стихиях («Психоанализ огня» 1938 г., «Вода и грёзы» 1942 г., «Грёзы о воздухе» 1943 г., «Земля и грёзы о покое» 1946 г., «Земля и грёзы воли» 1948 г., «Поэтика пространства» 1958 г., «Поэтика грёзы» 1961 г.) он раскрывает эту связь, и показывает прямое воздействие стихийных образов, в особенности, первичных, на воображение людей, прежде всего, на воображение поэтов. В книге «Психоанализ огня» [Башляр, 1993], автор переносит онтологические выводы Гераклита в мир воображения. Он пишет, что огонь противоречив, и потому это одно из универсальных начал объяснения мира. Огонь – сияние рая и пекло ада, ласка и пытка; огонь греет и обжигает, он разогревает еду и с помощью него куется металл, он и любовь и гнев: огонь предстает перед нами в различных и противоречивых воплощениях.

Башляр пишет, что огню не свойственно однообразие водного потока, огонь разгорается и затухает, он меняется. В огне сливается любовь и смерть. Смерть же умирающего в огне – не одинокая смерть, это смерть всей вселенной вместе с ним. Башляр подчеркивает сексуальный характер огня, обращая внимание на обряды, связанные с огнем: например, необходимо, чтобы огонь, во время народных игр, разжигался именно юношей и девушкой. Игры с огнем Г.Башляр уподобляет сексуальным играм. То, что обжигал огонь, утратило невинность. Огонь меняет навсегда и вечно меняется. Огонь требует игры с собой, горячей и опасной – игры, которая может изменить нас навсегда.

Часто Башляр возвращается к образам поглощения: огонь поглощает все на своем пути, он ненасытен, одна искра может спалить целый лес. Но

это не поглощение земли. Земля поглощает так, что после можно жить в её чреве, огонь же поглощает навсегда. У огня есть еще одно свойство: огнем делятся. Например, «любовь – это ничто иное, как огонь, которым необходимо поделиться» [Башляр 1993: 44]. И здесь мы встречаемся с комплексом Прометея, а это комплекс огня – мучение из-за желания поделиться огнём. Кроме того, не смотря на присущую сексуальную метафорику, связанную с темой табу и смерти, огонь – это то, что очищает, но очищает посредством возрождения. Это представление отражено в мифологическом образе феникса. Люди возрождаются из пепла, подобно самому же огню [Башляр, 1993].

Воображение стремится к тому, чтобы его излюбленная стихия пронизывала собой все, оно желает, чтобы эта стихия стала субстанцией всего мира. К примеру, поэтам огня необходимо изменение, горение, передача огня. «Все мысли огненного грезовидца пропитаны огненной стихией. Она создает его мир, его характер, его темперамент» [Башляр, 1993: 215].

Итак, если стихией-архэ, первым импульсом, или первым шагом петраркистского космоса является огонь чувства, то этот шаг влечёт появление второй стихии: пылая, лирический герой начинает рыдать. Рыдая, уподобляется птице – соловью, певцу стихии воздуха. Пылая, рыдая, и стремясь к высоте, ищет убежища в лесу, стихии земли. Оказываясь в области земной тьмы, пещере, но воспламеняемый изнутри любовью, поэт открывает пятую стихию – свет, в неоплатонической ренессансной космологии понимаемый как атрибут божественного мира и истины. Таким можно очертить первичный круговорот стихий КС, хотя, конечно же, этими образами поэтика стихий в петраркистской лирики не исчерпывается.

В отношении стихии огня в КС, и его «верхнего» спектра значений, восходящих к области божественного, хотелось бы добавить несколько

слов, отсылающих к иной сфере исследований, а именно, исследований метафизики света. Метафизика света, истоки которой можно найти в архаических религиях Восточного Средиземноморья, была творчески переосмыслена в христианской традиции, и через тексты псевдо-Дионисия Ареопагита прочно вошла в тезаурус космологических и религиозных представлений европейской цивилизации. Под влиянием сочинений Плотина и Дионисия-Ареопагита, Марсилио Фичино представляет свет символом божественного блага, красоты и истины. Петраркистская поэтика, в том числе, конечно же, и поэтика кипрского сборника, является одним из примеров воплощения метафизических учений о свете.

Итак, наш опыт прочтения «Рифм любви» в свете онтологии привёл нас к выводу о том, что поэтика сборника, будучи частью общеевропейской культурной традиции, отражает как диалектику Гераклита, так и онтологию Парменида. Отношения отправителя и адресата стихов представляют отношения дара, что можно интерпретировать как альтернативную экономическую модель. И, наконец, краткий анализ поэтики стихий показывает, как лирический мир сборника воплощает стихийную космологию древнегреческой натурфилософии.

Заключение

Сборник петраркистской лирики 16-го века на кипрском диалекте греческого языка, сохранившийся в единственной рукописи, оставался неизвестным миру на протяжении более трёх веков. В 20-м веке, после публикации критического издания, сборник получил признание филологов как свидетельство поэтического творчества высочайшего класса. За прошедшие годы появился ряд исследований этой темы, и всё же она оставляет немало вопросов и загадок. В данной работе мы предприняли попытку определить отличительные особенности языка и поэтики «Рифм любви» в сопоставлении с итальянскими прототипами, описать индивидуальность этого поэтического корпуса и поставить вопрос о его возможной роли в истории кипрской и греческой литературы.

Рассмотрение сборника в контексте традиции и канона петраркизма показало, что композиция и поэтика вступления отличаются как от образца авторства Петрарки, так и от образца канонизатора петраркизма Пьетро Бембо. Вступительный фрагмент носит средневеково-фольклорную окраску, а второй фрагмент, хотя и опирается на мотивы петраркистского вступления, всё же заметно изменяет их и привносит специфику мироощущения автора.

Вопрос о роли подражаний и художественных переводов в становлении национальных литератур, для ответа на который мы рассмотрели влияние итальянской лирики на развитие поэзии ряда европейских стран, а также особенности становления поэтической традиции в Греции и России, привёл нас к выводу о возможной роли сборника в качестве эталона национального поэтического языка Кипра и Греции.

Исследование рукописи ставит вопрос о статусе кипрского диалекта в данную эпоху. Фонетическое письмо рукописи, объединяющее греческие и латинские элементы, позволяет предположить, что кипрский диалект считался отдельным языком, отличным от классического греческого, подобно тому, как язык вольгаре отличался от латыни.

Фонетика кипрского диалекта отличается такой особенностью, как выраженная склонность к геминации – удвоению согласных, что создаёт особенную мелодику звучания стихотворений.

Рассмотрев несколько фрагментов кипрского сборника в сопоставлении с итальянскими прототипами, мы пришли к выводу о том, что кипрский автор не копирует прототипы, переводя их на греческий язык, но вырабатывает собственный оригинальный стиль.

По результатам проведённого исследования, мы можем выделить следующие отличительные черты языка и поэтики «Рифм любви»:

- Строгое следование канонам твёрдых стихотворных форм 16-го века.
- Тенденция к простоте языка, использованию относительно небольшого числа метафор и эпитетов. На фоне чрезмерно украшенного языка итальянских петраркистов эта особенность стиля представляется оригинальным ходом.
- Привнесение национальных и фольклорных элементов.
- Особая эмоциональная окрашенность текста.
- Искусное использование диалектных черт для создания особой мелодики стиха.

Все эти отличительные особенности позволяют говорить о том, что кипрский сборник лирики «Рифмы любви» обладает поэтической индивидуальностью и потенциалом в качестве эталонного текста, на основе которого могла бы быть создана литературная норма национального поэтического языка. Не получившая развития по историческим причинам, эта поэзия остаётся одним из прекраснейших памятников мировой литературы.

В дальнейших перспективах исследования кипрской лирики на основе проделанной работы можно выделить несколько направлений.

Первое направление – дальнейшая работа по сопоставлению сборника с итальянскими прототипами, и также сопоставления переводов и переложений с теми фрагментами, прототипов для которых не выявлено.

Второе – углублённое исследование языка кипрского сборника в сопоставлении с другими диалектными текстами эпохи.

Третье – сопоставление стихотворений сборника с кипрскими народными песнями, в свете теории *orality and textuality* Перри-Лорда. В греческом пространстве народные песни занимали особое место. Так как национальная литературная традиция возникла относительно поздно, творческий потенциал народа находил воплощение в устном творчестве, как показывают исследования, генетически связанном и с античной традицией. Поскольку мы обнаруживаем в сборнике фольклорные элементы, было бы интересно исследовать соотношение письменного и устного стихосложения на Кипре.

Четвёртое – сопоставление сборника с творчеством современных кипрских поэтов, с целью поиска общих элементов, возможно, позволяющих говорить о наличии «поэтического койне», то есть преемственности черт, общих для кипрской поэзии 16-го, 20-го и 21-го веков.

Βιβλιογραφία

1. Carbonaro 2012 – *Liriche d'amore petrarchesche fra Oriente e Occidente*. A cura di Giovanna Carbonaro. Rubbettino, 2012.
2. Carbonaro 2017 – Carbonaro, G. *Poesia e Musica nel Canzoniere Cipriota del Cod. Marc.gr.IX,32 (=1287): il caso della Lirica nr.41* // Βυζαντινά Συμμεικτά 27(2017). Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθηνά, 2017. P. 129-144.
3. Diels-Kranz 1903 – Diels, H.-Kranz, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker Griechisch und Deutsch*. Berlin, 1903.
4. Holton 2015 – Holton, D. *The role of translation in early Cypriot literature* // Διά ἀνθύμησιν καιροῦ καί τόπου. Λογοτεχνικές Αποτυπώσεις του Κόσμου της Κύπρου. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Λευκωσία, 6-9 Οκτωβρίου 2012. Φιλολογική Επιμέλεια Μ.Πιερής. Λευκωσία, 2015. Σς. 239-254.
5. Philokyprou, Ekdawi 1994 – Philokyprou E., Ekdawi S. “*Till dreadful death to ease my doleful state*”: *Structures of desire in the Cypriot sonnets*. Byzantine and Modern Greek studies 18(1994). Pp. 82-99.
6. Jayne 1944 – Jayne, S. R. *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*. Columbia: University of Missouri, 1944.
7. Kennedy 1983 – Kennedy William J. *Jacopo Sannazaro and the uses of Pastoral*. Hanover-London: University Press of New England, 1983.
8. Kyrris 1994 – Kyrris, C.P. *History of Cyprus*. Nicosia, 1996.
9. Rodosthenous 2013 – Rodosthenous-Balafa, M. *Erotokritos, the Cypriot Canzoniere and their dialogue with the Neoplatonic tradition*. Κάμπος: Cambridge papers in modern Greek. 2013. Τχ. 20. Pp.133-164.
10. Rodosthenous 2014 – Rodosthenous-Balafa, M. “*The nightingale that sweetly mourns*”: *Comments on the thematics and poetics of the Cypriot Canzoniere* // “His words were nourishment and his counsel food”: A festschrift for David W. Holton. Cambridge Scholars publishing, 2014.

11. Βαγενάς 1989 – Βαγενάς, Ν. *Ποίηση και μετάφραση*. Αθήνα: Στιγμή, επαν. 2004.
12. Γεωργιάδης 1992 – Γεωργιάδης, Σ. *Ο Ανώνυμος Ποιητής του Χειρογράφου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας*. Επετηρίδα XIX του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών. Λευκωσία, 1992.
13. Κεχαγιoglou 2010 – Κεχαγιoglou Γ., Παπαλεοντίου Α. *Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας*. Κεφάλαιο 2 – Βενετοκρατία (1489-1571). Σς. 114-121.
14. Κύρρης 2002 – Κύρρης, Κ. Π.. *Αισθητική και φιλολογική παιδεία των «ποιητών» των Ριμών Αγάπης. Εσωτερικές ποιοτικές διαφορές, «λαϊκά» και «λόγια» στοιχεία, και «ιστορικότητα»* // Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi (Νοέμβριος 1997, Λευκωσία). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηρακλείο, 2002. Σς. 347-371.
15. Μητσάκης 1978 – Μητσάκης, Κ. *Ο πετράρχισμός στην Ελλάδα. Ανθολογία ελληνικού σονέτου*. Αθήνα, 1978.
16. Σαμουήλ 2015 – Σαμουήλ, Α. *Ζωντανόν με δυο θανάτους* // Δια ανθύμησιν καιρού και τόπου. Σς. 211-221.
17. Σιαπκαρά 1976 – Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου, Θ. *Ο πετράρχισμός στην Κύπρο. ΡΙΜΕΣ ΑΓΑΠΗΣ από χειρόγραφο του 16^{ου} αιώνα με μεταφορά στην κοινή μας γλώσσα*. Αθήνα, 1976.
18. Φέντινα 2010 – Φέντινα, Ο. ... 'πού δύσην στην Ανατολήν ... 'πού Ανατολήν στην δύσην... *Η μετρική ταυτότητα της κυπριακής ανώνυμης συλλογής (Ρίμες Αγάπης)*. Διατριβή προς απόκτηση διδακτορικού τίτλου σπουδών στο Πανεπιστήμιο Κύπρου. Λευκωσία, 2010.
19. Φιλοκύπρου 2002 – Φιλοκύπρου, Ε. «Ρίμες αγάπης» στα Κυπριακά θέματα (αρχαιότητα, μεσαίωνας, εκκλησιαστικά) // Ελληνική Γλώσσα – Λογοτεχνία. Λευκωσία, 2002. Σς. 135-150.
20. Φιλοκύπρου 1996 – Φιλοκύπρου, Ε. *Στην μάχην δίχως άρματα: σύμμαχοι και αντίπαλοι στις Ρίμες Αγάπης* // Σημείο 4 (1996). Σς. 83-92.

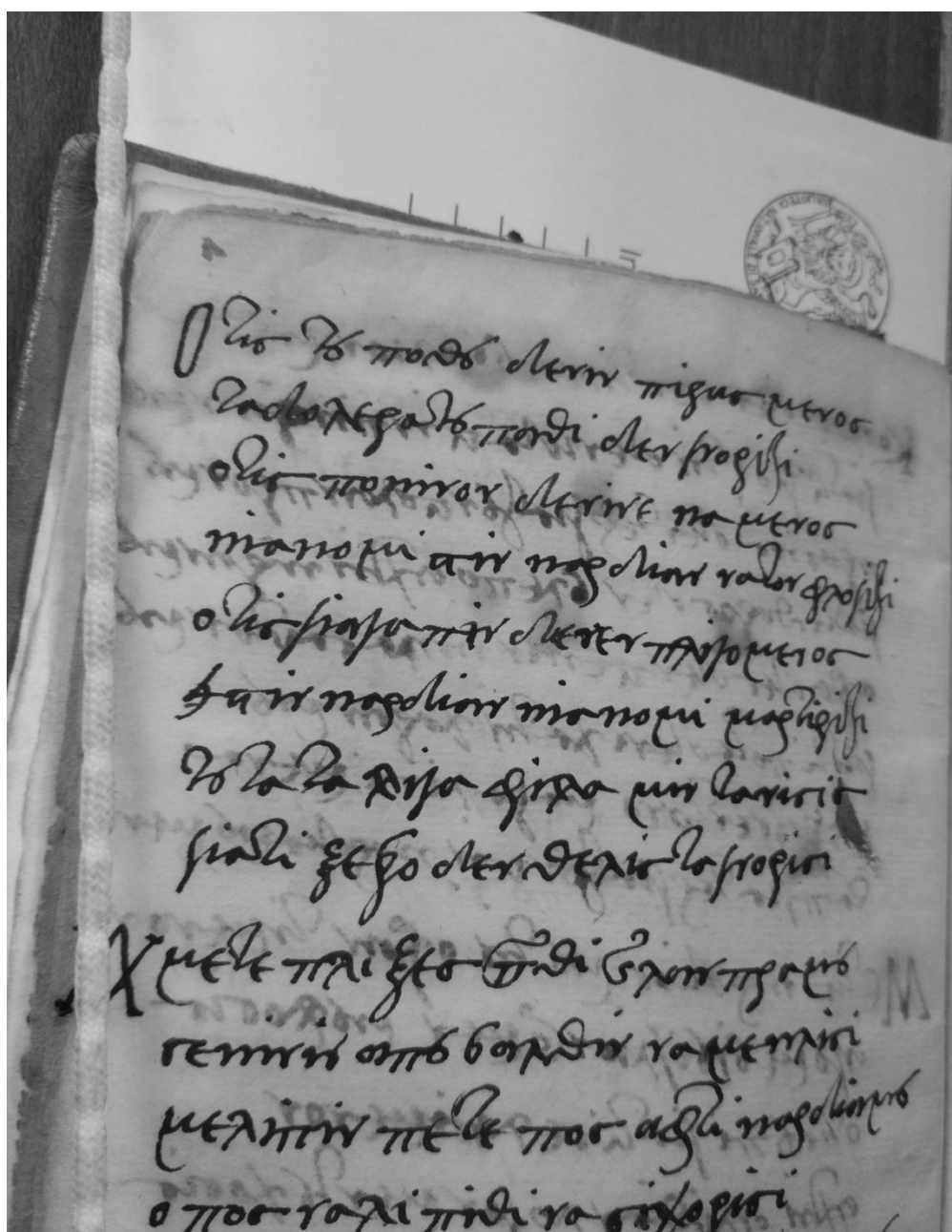
21. Παπαδάκη 2015 – «Ζωγγραφιάμ με δίχα χράδι»: απηχήσεις του νεοπλατονισμού στην κυπριακή λυρική ποίηση της Αναγέννησης // Διά ἀνθύμησιν καιροῦ καί τόπου. Λογοτεχνικές Αποτυπώσεις του Κόσμου της Κύπρου. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Λευκωσία, 6-9 Οκτωβρίου 2012. Φιλολογική Επιμέλεια Μ.Πιερής. Λευκωσία, 2015. Σς. 185-210.
22. Ροδοσθένους 2015 – Ροδοσθένους, Μ. *Θεματικές κατηγορίες στο κυπριακό Canzoniere του 16ου αιώνα* // Διά ἀνθύμησιν καιροῦ καί τόπου. Σς. 157-184.
23. Πολίτης 2014 – Πολίτης, Α. *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα, 2014
24. Χόλτον 2000 – Χόλτον, Ντ. *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*. Εκδ. Καστανιώτη: Αθήνα, 2000.
25. Аверинцев 1977 – Аверинцев, С.С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М.: Наука, 1977.
26. Аверинцев 1985 – Аверинцев, С.С. *Размышления над переводами Жуковского* // Зарубежная поэзия в переводах Жуковского. Т. 2. М., 1985. С. 553-574.
27. Аверинцев 1994 – Аверинцев, С.С. *Категории поэтики в смене литературных эпох* // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3-38.
28. Башляр 1993 – Башляр, Г. *Психоанализ огня*. М: Прогресс, 1993.
29. Гаспаров 1993 – Гаспаров, М.Л. *Любовный учебник и любовный письмовник (Андрей Капеллан и Бонкомпаньо)* // Жизнеописания трубадуров. М.: Наука, 1993.
30. Голенищев-Кутузов 1975 – Голенищев-Кутузов, И.Н. *Романские литературы*. М.: Наука, 1975.
31. Грякалов 2015 – Грякалов, Н.А. *Жребии человеческого. Очерк тотальной антропологии*. Изд. Дм.Буланин, 2015.

32. Елоева 1992 – Елоева, Ф.А. *Введение в новогреческую филологию*. Санкт-Петербург, СПбГУ, 1992.
33. Елоева 2008 – Елоева, Ф.А. *Двуязычие в русской и греческой литературной традициях* // Санкт-Петербург и Греция. Прошлое и настоящее. Материалы международной конференции 26-29 октября 2006 г. СПб.: изд. Алетейя, 2008. С. 225-232.
34. Жихарева, Т.Ю. *Символика древнегерманского понятия “Thing” как выражение категории сакрального в работе М.Хайдеггера «Das Ding»* // Вестник ТГПУ, 2015 №4(157). С.9-12.
35. Карданова 2001 – Карданова, Н.Б. *Пьетро Бембо и литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения*. М.: ИМЛИ РАН, 2001.
36. Кулиану 1984 – Кулиану, П. *Эрос и магия в эпоху Возрождения*. Пер. с французского издания 1984 г. Изд-во Ивана Лимбаха. СПб, 2017.
37. Лакан 2006 – Лакан, Ж. *Семинары. Книга 7. Этика психоанализа*. М., изд. Гнозис/Логос, 2006.
38. Лозинский 1927 – Лозинский, Г.Л. *Петрарка и ранние русские петраркисты*. Текст по изданию Звено: Париж, 1927(219) // Вестник Европы, 2004, №12: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2004/12/lo23.html> (Дата обращения 12.04.2018)
39. Лосев, А.Ф. *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*. Кн. 2. М.: Искусство, 1994.
40. Мосс 2011 – Мосс, М. *Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии*. М., 2011.
41. Найман 1979 – *Песни трубадуров*. Сост. А.Г. Найман. М.: Наука, 1979.
42. Платон – *Собрание сочинений в 4-х томах*. М.: Мысль, 1991-1994.
43. Пуришев 1974 – Пуришев, Б. *Лирическая поэзия Средних веков*. Вст. статья // *Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов*. Под ред. М.Гаспарова. М., 1974.
44. Романенко Ю.М. *Бытие и естество. Онтология и метафизика как типы философского знания*. СПб: Алетейя, 2003.

45. Романенко, Ю.М. *Событие античной онтологии в исторической перспективе. Такт первый: досократики – софисты – Сократ* // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Том 8, № 2, 2017. С. 41-51.
46. Румянцева, И. *Вещь/das Ding* // Лаканалия 2010, №4: <http://psyhoanalitik.spb.ru/thing> (Дата обращения 18.04.2018)
47. Савченкова, Н.М. *Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа*. Изд.СПбГУ, 2004.
48. Сивас 2006 – Сивас, Е.Ю. *Социолингвистическая ситуация на Кипре: диглоссия или континуум*. Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2006.
49. Хайдеггер 1993 – Хайдеггер, М. *Время и бытие: статьи и выступления*. Пер. В.В.Бибихина. М.: Республика, 1993.
50. Элиаде 1999 – Элиаде, М. *Очерки сравнительного религиоведения*. Изд. Ладомир, 1999.
51. Якушкина 2009 – Якушкина, Т.В. *Итальянский петраркизм XV-XVI веков: традиция и канон*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Санкт-Петербург, 2009.
52. Якушкина 2008 – Якушкина, Т.В. *Итальянский петраркизм XV-XVI веков: традиция и канон*. Монография. СПб, 2008.

словари и справочные издания

53. Κυπριακό Ιδίωμα – Παπαγγέλου Ροής. *Το Κυπριακό Ιδίωμα. Μέγα Κύπρο-έλληνο-αγγλικό λεξικό*. Εκδ. Ιωλκος, 2001.
54. Roscher, Lexikon – Roscher W.H. *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. Leipzig, 1884-1886.
55. Древнегреческо-русский словарь. Сост. Дворецкий И.Х.
56. Латинско-русский словарь. Сост. Дворецкий И.Х.
57. Латинско-русский словарь к источникам рим. права. Сост. Дыдынский Ф.М.



Φρ. 3,4.

Κίμωνος τὸ γένος καὶ ὁ γένος
 ἔμεινεν ἀπὸ πρὶν ἐν τῷ γένει
 μετὰ τὸν καὶ τὸν ἀγῆτι ἐν τῷ γένει
 ὅτι τὸν πρὶν μετὰ τὸν καὶ τὸν
 οὐκ ἐμετὰ τὸν πρὶν καὶ τὸν
 ἐπὶ τὸν πρὶν ἀγῆτι ἐν τῷ γένει
 ἔμεινεν ὅτι ἐν τῷ γένει
 ὅτι τὸν πρὶν καὶ τὸν
 Μάριος ἀγῆτι ἐν τῷ γένει
 ὅτι τὸν πρὶν καὶ τὸν
 ὅτι τὸν πρὶν καὶ τὸν
 ὅτι τὸν πρὶν καὶ τὸν
 ὅτι τὸν πρὶν καὶ τὸν
 ὅτι τὸν πρὶν καὶ τὸν

[illegible]

Κοιτῶν οὐκ ἔστιν ἡμεῖς
 πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι ἀποθανόντος
 οὐκ ἔστιν ἡμεῖς ἀποθανόντος
 οὐκ ἔστιν ἡμεῖς ἀποθανόντος
 μὴ εἶναι πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 μὴ εἶναι πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 μὴ εἶναι πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 μὴ εἶναι πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 μὴ εἶναι πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι

Ἡμεῖς οὐκ ἔστιν ἡμεῖς
 πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι
 πρὸς τὴν γὰρ μὴ εἶναι

Φρ. 22

Приложение 2. Художественные переводы фр. 1-25

<p>1.</p> <p>Лев на знамени сияет как звезда, что с неба пала, снова ввысь стремиться стала, только лев, ах, не летает: тамверху свирель играет, бал роскошный, пир богатый, смотрит лев с тоской проклятой, пасть разинув, и мечтает.</p> <p>Льва того напоминает сердце бедное, что бьётся у меня в груди и рвётся, от желания сгорая, к высоте твоей подняться и тобою там остаться, но лишь плачет и вздыхает.</p> <p>2.</p> <p>Стихами стали здесь мучения мои, и тяготы, и трепет чувств отравленных, и горечью наполненные дни, – яд горьких роз, любимую подаренных. Здесь расскажу, как горестны они, цветы страстей моих неразделённых. Но ангела ли моего за них винить? Никто не знает, что так мучает влюблённых.</p> <p>Ах, книга ты моя многострадальная, прочтёт ли кто, поймёт ли кто тебя? Пишу тебя не ради слов похвальных, хоть и надеюсь втайне, что любовь моя узнает о тебе, или прочтёт нечаянно, и вспомнит с нежной теплотой меня. Все горести стерпев, все дни печальные, целую в мыслях милый лик, любя отчаянно.</p> <p>Тебя я не украшу переплётом красным, цвет радостный обманет взгляд напрасно, как и зелёный, знак надежды ясный – увы, была надежда тенью в день ненастный. Не видели счастливых красок мои страсти – божественна Она, но как же я несчастен! Лишь чёрный цвет тебе к лицу, книга прощальная, чёрный – цвет сердца моего, угасшего в терзаниях.</p> <p>Плачь, книга милая, не сдерживай рыдания, не умолкай смущенно от тоски немой, пусть горьки и грустны мои воспоминания,</p>	<p>1.</p> <p>Δια σημάδιν έχω λiónτα στην οχράν όπου' ν γιον άστρον, πράσινον δεντρόν σαν κάστρον πάντα στέκεται θωρώντα· μ' όρεξην παντές βιγλώντα του δεντρού τους κλώνους χάσκει να πηδήση πάνω πάσκει και γι' αυτόν στέκει στεκόντα.</p> <p>Η καρδιά μου με τον λiónτα τούτον εμπορεί να μοιάσει , απού του δεντρού να πιάσει την κορφήν πάσκει πηδώντα· η καρδιά μου πεθυμώντα στα ψηλά θεν να πετάσει, και μηδ δύνοντα να φτάση στέκει χαμηλά κλαμόντα.</p> <p>2.</p> <p>Ωδε μέσα γραμμένα τα λαμπρά μου, βάρη και πλήξεις και χολές βαμμένες, τες ποιές μου δώκεν η γλυκιά κυρά μου κ' εποίκεν тес ημέρες μου θλιμμένες. Ωδε λαλώ του πόθου та κακά μου κι όλες μου οι έννοιες ώδε 'ναι γραμμένες. Ω παίδιοι, βάρτε τό σκοπόν σ' αυτόν μου , μάθετε σείς απόу τον όξοδόν μου.</p> <p>Άγωμε, βιβλιόν παραδαρμένον , κι αν τύχη πούποτε ποτέ και δώ σε μεν βαρεθής να πής: «'δє τον θλιμμένον που κόπιασεν για мέν», παρακαλώ σε. Κι αν δης κείνην που μ' έκαψεν το ξένον, πε της аχ την μεριάμ μου «προσκυνώ σε»· 'δє πώς εγώ παντού φιλώ σε σέναν φίла κ' εσου το χέριν της για мένα.</p> <p>Κόκκινα δεν σε νтύννω, βιβλιόν μου, γιατί γιορτήν δεν είδα στην πικριάν μου· πράσινα δεν ταιριάζουν στο λαμπρόν μου, γιατί θάρος δεν βλέπω εχ την κυράν μου· οχράδες δεν στέκουν καλά σ' αυτόν μου γιατί ποτέ δεν είχα την χαράν μου· μαύра σε νтύννω, μαύра λυπημένα, та ποιά ταιριάζουν στην καρδιάμ μου мένα.</p> <p>Με της καρδιάς μου την οχρά νтυμένον άγωμε, βιβλιόν, και μεν μουλλώσης· ότις σου πη: «γιατί είσαι λυπημένον;»</p>
--	--

<p>я разделю печали и мечты с тобой, и в чувствах искренних горячие признания. Кричите, строки, громче чем сумеет голос мой! Горите ярче, чем парадные огни! Стихам доверюсь. Хоть на счастье не надеюсь, быть может до любимой долетят они.</p> <p>3.</p> <p>Тот, кто не ведал любви и желания, пламени жгучего, горьких страстей, нежных мелодий и раны зияния в сердце, что плача лишь любит сильнее, тот, кто не знает как сводит дыхание имени милого звук в шуме дней, эти листы пусть оставит скорее, не зная любви, что поймёт он о ней.</p> <p>4.</p> <p>Отправлю раны сердца моего той, кто меня так мучит и тревожит, пусть скажут, как сожгла любовь его - тогда мой ангел сжалится, быть может. Но если и не пожелает слышать ничего, приветом ласковым не обнадежит, пусть отдадут и сердце ей, ещё живое, — мне смерть такая будет благом и покоем.</p> <p>5.</p> <p>Когда я в город милый возвращаюсь, что будто светел светом твоего лица, так обжигаюсь снова, что в слепца и страстного безумца превращаюсь,</p> <p>и распаленных чувств смятением смущаясь, как зверь в агонии, в предчувствии конца, бегу, спасение ища от собственного сердца, не видя ничего вокруг, бреду и оступаюсь.</p> <p>На шаг как будто гибель обгоняю, едва дыша, но снова тут как тут души моей привычное терзание.</p> <p>Молчу в кругу друзей, тоску скрывая, чтоб те, кто беззаботно разговор ведут, не огорчались голоса печального звучанием.</p> <p>6.</p> <p>Когда глаза, до ужаса прекрасные видят меня, долгий не отрывая взгляд,</p>	<p>αχ την αλήθειαν λόγον μεν του χάσσης · το πάθος μου μην στέκης μουλλωμένον, βάλε βουργά φωνές, όσες να σώσης, αν τύχως ν' αγρικήση η κυρά μου τάχα και να λυπήθην τα λαμπρά μου.</p> <p>3.</p> <p>Ότις του πόθου δεν είν' πειρασμένος, τα δολερά του πάθη δεν γνωρίζει, ότις 'πο κείνον δεν είναι καμένος κι ακόμη στην καρδιάν να τον φλογίζει, ότις την αγάπην δεν εν' πληγωμένος εις την καρδιάν κι ακόμη μαρτυρίζει, τούτα τα λλίγα φύλλα μην τανύση γιατί ξεύρω δεν θέλει τ' αγνωρίσει.</p> <p>4.</p> <p>Άμετε, πλήξεις, πάθη και λαμπρά μου, σ' εκείνην απού βάλθην να με κλύση, με λύπην πέτε πως άφτει καρδιά μου, όπως να λυπηθή να συχωρήση. Μμ' ανίσως και δεν θέλη τα λαμπρά μου με το γλυκύν της θάρος να τα σβήση, δώστε της την καρδιάμ μου κι αποβγάτε διατί αχ το τέλος η ζωή τιμάται.</p> <p>5.</p> <p>Όντας σ' εκείνην την μεριάν γυρίσω απού το δεις σου το γλυκύν γλαμπρίζει, τόσον το φώς σου με στον νουμ μου γγίζει που μ' άφτει και δεν σώννω πιον να ζήσω·</p> <p>φοβόντα 'χ το λαμπρόν μην ξηψυχίσω, γιατί καρδιά μου να μ' αφήση αρχίζει, μισεύω, κι ως τυφλόν που δεν γαγίζει, δίχα του δεν εβλέπω να πατήσω.</p> <p>Έτσου τους κόρπους του θανάτου φεύγω κι όχι τόσον βουργά που πεθυμιά μου να μεν με φτάννει γοιόν εν μαθημένη.</p> <p>Μουλλώννοντα την πλήξημ μου, κηβεύγω για να μεν κλαιν όσοι γρικοούν μιτά μου: τόσον εν η φωνή μου λυπημένη.</p> <p>6.</p> <p>Όταν τα 'μνοστα μμάτια να με δούσιν, το βλέμμα να στεριώσουν εις αυτόν μου,</p>
---	--

<p>так ярок свет тех глаз, что слепнут и горят мои, являя мир мне как во сне неясным.</p> <p>Слабеет тело, воле неподвластное, под взглядом этих глаз где и рай и ад, сойдись в одно, погибель мне сулят, хотя без них и жизнь моя напрасна.</p> <p>Видят меня, и я мучением пылаю, они же, чувствуя, сближаются со мной и взглядом несказанным вновь пронзают.</p> <p>Чем больше против них иду войной, и будто бы их силу побеждаю, тем больше их желаю, сам не свой.</p> <p>7.</p> <p>И этот взгляд прекрасный жизнетворный, и волосы, что льются золотой рекой, и губы те, что песенной строкой делают каждый слог произнесённый,</p> <p>и нрав, столь безупречно благородный, и помыслов возвышенный настрой, и жесты грациозные, и голос твой — всё сердцу свежесть и рассвет любовный —</p> <p>как много раз пытался я запечатлеть в стихах моих, или в портрете модном, хотя бы и в рисунке на полях,</p> <p>но приходилось каждый раз краснеть и дерзость оставлять — ведь невозможно ни воссоздать тебя, ни выразить в словах.</p> <p>8.</p> <p>Очи прекрасные, зачем, не знаю, глядя в вас я теряю сам себя? и брови гордые, зачем любя вас я себя на пытки обрекаю?</p> <p>Нити волос, что сердце оплетают, и губят его, золотом разя... О несказанный лик, ну отчего же я лишенный самого себя, тебя желаю?</p> <p>На светлом лбу твоём сам бог Эрот царит, и будто сад эдемовых красот он распростёр у трона своей волей,</p> <p>и создал образ мира с лучшей долей: расцвет искусств, как ярких звёзд восход, краса и ум венчают небосвод.</p>	<p>τόσα το φως τους βάλλω στο μυαλόν μου και τα δικά μου πión ουδέν θωρούσιν.</p> <p>Όνταν με δουν, τα μέλη μου χαλούσιν, όνταν με δουν, αζάφτει το λαμπρόν μου αξ αύτου τους θωρώ τον θανατόν μου κ' εις την ζωήν εκείνα με κρατούσιν.</p> <p>Όντας σ' εμέν γυρίζουν και θωρούμ με, νιώθω κι άφτει καρδιά μου μαρτυρόντα κ' εκείνα νιώθουν κι αξανά βιγλούν με</p> <p>κι ώσπου περίτου πάσκει πολεμώντα τα ποιά, μέραν και νύχτα, καταλυούμ με, τόσον εκείνα στέκω πεθυμώντα.</p> <p>7.</p> <p>Τα γλυκιά μμάτια κείνα που με ζιούσιν, και τα ξανθά μαλλιά τα χρουσαφένα, τα 'μορφα χείλη που 'χουν μετρημένα εις όσα λόγια 'ξ αύτου τους εβγούσιν,</p> <p>τες έννοιες, που ποτέ δεν πεθυμούσιν μόνον όσ' εν ευγενικά φτιασμένα, και τα συνήθια, που 'χουν φυτρωμένα με στην καρδιάμ μου δροσινά κι αθιούσιν,</p> <p>πολλάκις αποτόρμησα να γράψω κ' εις τούτα τα χαρτιά να ζωγγραφίσω ή με μολύβιν τάχα να τα σκιάσω,</p> <p>αμμέ 'τον χρειά στο ξύστερον να πάψω διατί δεν είναι πράμαν να μπορήσω τόσον με νούν ανθρωπινόν να φτιάσω.</p> <p>8.</p> <p>Τούτα 'ν τα γλυκιά μμάτια που βιγλώντα όλως έχασα γω τον εμαυτόν μου ; Τούτα 'ν τα φρύδια π' άφτουν το λαμπρόν μου και λύτην πάγω δωριανά ζητώντα ;</p> <p>Τούτα 'ναι τα μαλλιά που περιπλόντα ποθαίνουν την καρδιάν πάντα σ' αυτόν μου ; Ω τυπωμένοδ δει στον λογισμόν μου, Που ζω για σεν, 'που μεν ξεχωριστόντα,</p> <p>Στο μέτωπόσ σου ηθέλησεν να ποίση ο Πόθος το θρονίν του και ν' απλώση στην μιάν μεριάν το θάρος με τον άδην,</p> <p>στην άλλην, ζωγγραφιάμ με δίχα χράδι, γοιόν τ' άστρη ώδε κ' εκεί : τέχνη και φύση, καλός αέρας, χάδιν, νους και γνώση.</p>
---	---

<p>9.</p> <p>Какой порыв, иль воля чья, судьба моя, меня заставили сражаться в этой битве, где безоружен я, и ни одна молитва не оградит от верной гибели меня?</p> <p>Чем ближе грозная любовь моя, тем ближе смерть. Дышу едва-едва, пытаюсь боль утихомирить в рифмах, и некуда бежать: ты там же, где и я.</p> <p>Судьба моя, и пусть бы смерть пришла, если мой дивный враг того желает! Не жалко жизни, выжженной дотла.</p> <p>Но если верно то, что на челе читаю той, кто с небес как будто снизошла, ей предан и живым и мертвым я.</p> <p>10.</p> <p>С тех пор, как выбрал ты меня своею целью, Эрот, смотри! Живого места нет от стрел. Но для тебя, жестокого, и это не предел, сплошная рана стала для тебя мишенью.</p> <p>И днем и ночью следуешь за мною тенью, едва забудусь, снова лук твой зазвенел, и снова убедился ты, как и хотел, что слёз полны мои глаза, а не веселья.</p> <p>За что терзаешь так несправедливо того, кто предан пламенно тебе? А ты, кто холодна к тебе на диво,</p> <p>падаешь, не рана, и она счастлива? Иль совершенство, неподвластное тебе, она – и оттого её обходишь стороной учтиво?</p> <p>11.</p> <p>Приснилось мне, что ты мила со мной, любя в ответ, мою любовь лелея. От сна как пьяный, смело, не робея, так, будто раньше дела не имел с тобой,</p> <p>проснувшись, от восторга сам не свой, к тебе понёсся, от надежды млея. И что? Лишь сделал сам себе больнее. Лежу в тоске, унылый и едва живой.</p> <p>Глаза мои, раз видите во сне вы</p>	<p>9.</p> <p>Τίντ' αφορμή σ' εβιάσεν, ριζικόν μου, στην μάχην δίχως ἄρματα να δώσω κει που νικοῦμουν πάντα, κι α γλιτώσω θέλ' εἴσταιν μέγαν θαύμαν εἰς αὐτόν μου;</p> <p>Τόσα βιγλώ κοντά τον θάνατόν μου όσον προς την εχθρήμ μου να σιμώσω κι ουδέ φελά με αν ειν' και παραδώσω σ' αὐτόν της ταπεινά τον εμαυτόν μου.</p> <p>Ἀμποτε αφόν τον θάνατον μου δώσης, αν εν και να ποθάνω λογαριάζη, τους πόνους με την ζωήν μου να τελειώσεις·</p> <p>αμμ' ανίσως κ' η γνώση μου αγκατιάζη στο μέτωπόν της τι έχει ο λογισμός της, ζώντα κι αφόν ποθάνω είμαι δικός της.</p> <p>10.</p> <p>Αφόν του ξιφαριού μ' ἔχεις σημάδιν, ω Πόθε, αλλού δεν ἔσυρες να δώσης· τόπον δεν ἔχω πión να με πληγώσης παρά πληγήν πάνω 'ς πληγήν ομάδιν.</p> <p>Αναμωμένος και πωρνόν και βράδυν έβλεπε στην καρδιάν να με καρφώσης κι ουδ' ἔπαψες ποτέ να με πληγώσης δια να θωρής τα μμάτια μου πηγάδιν.</p> <p>Κριτής για μέναν ἄδικος εγίνης, αφόν εμέν που σ' ακλουθώ παιδεύγεις και της εχθρής σου πλάσιν δεν εγγίζεις.</p> <p>Εμέν τον δουλευτήν θεν να με κρίνης κ' εκείνην απού σε μισά κηβεύγεις· εννοιάζομαι σ' αὐτόν της δεν ορίζεις.</p> <p>11.</p> <p>Κοιμώντα μου φανίστην να βιγλίσω εκείνην απού πήρεν την καρδιάμ μου, με θάρος να μου στρέψη την υγεάμ μου κι εγώ να 'λπίζω μέσα μου να ζήσω·</p> <p>αμμέ, με δίχως περισσά ν' αργήσω, ξυπνώντα ποίκα στρέμμα στην κυράμ μου· εδίπλασα ξανά την καματιάμ μου και πάλε πευθμώ να ξεψυχίσω.</p> <p>Μμάτια μου, αφόν κοιμώντα μου διδείτε</p>
---	--

<p>все то, что видеть наяву желаю, тогда прошу вас, кроме сновидений</p> <p>не видеть ничего, печаль не зная! И день и ночь закрыты будьте, любовь храня и грёзы созерцая.</p> <p>12.</p> <p>Случилось то, о чем не мог я наяву мечтать, ни выдумать, ни сочинить и ни представить, что ни один астролог-звездочёт составить не смог бы, рок намерясь в звездах прочитаеть.</p> <p>Во сне явилось то, о чем сказать я не сумею ясно, лишь хочу прославить ту, что душе моей с тех пор, лаская память, желает блага, пусть и веля страдать...</p> <p>О чувство странное, вернее знания, хоть и не больше, чем видение во сне, как ты играешь судьбами нещадно.</p> <p>Клянусь, я смерть искал бы жадно если б в миг смерти ты явилось снова мне, собой наполнив все воспоминания.</p> <p>13.</p> <p>Мое желание влечет такая сила, что не могу я ни умерить, ни остановить его погоню вслед за той что держит нить судьбы моей, как высоко бы ни парила.</p> <p>И сколько бы остановиться не просил я и ради собственного блага прекратить стремиться горячо к тому, чему не быть, напрасно всё, любовь рассудок победила!</p> <p>Пусть так, и следуя с упрямой слепотой пути заветному, не ведая дороги, отдам без сожалений разум мой</p> <p>за чудный плод небесно-золотой, что видят в снах и смертные и боги, пусть и погибель он несет с собой.</p> <p>14.</p> <p>Ах, если б ты словам моим поверила так же решительно, как ранишь сердце мне, то прекратились литься б слёзы о тебе и сносным был бы век, что жизнь отмерила.</p>	<p>το 'θέλα να θωρούσετε αννοιμένα, τον κόσμον πión γι' αγάπημ μου μεδ δήτε.</p> <p>Μμάτια μου, αφόν βιγλάτε κοιμισμένα κείνον που θέλω πάντα να θωρήτε, μείνετε μέραν νύχταν καμμυμένα.</p> <p>12.</p> <p>Το δεν ετόλμησα ποτέ οξυπνά μου να δω, δε να νοιαστώ στον εαυτόν μου, είδα κοιμώντας, δίχως τ'αστρικόν μου, να ξέυρη, κι ήτον τίτοια η πεθυμιά μου,</p> <p>‘ς λογήν κι όπου να δη τώρα η θωριά μου βιγλώ την θέισσάμ μου στο πλευρόν μου, πως μ'αθθυμίζει πάντα το καλόν μου κι εγώ την συγχωρώ 'πε τα λαμπρά μου.</p> <p>Ω Πόθε, που μας παίζεις με το θάρος, γοιόν έδειξες τίτοιαν θωριάν στο δείμ μου να 'χες μ'αφήσειν πάντα κοιμισμένο!</p> <p>‘Η αν μέλλη τίτοιον δείν ευλογημένον να 'βρω 'φοτις τελειώσω την ζωήν μου, ρίσε να 'ρτη βουργά σ' εμέν ο Χάρος.</p> <p>13.</p> <p>Τόσα 'ν η πεθυμιά μου μποδισμένη θέλοντας μιας που φεύγει ν' ακλουθήση, η ποιά τον πόθον δεν τον έχει χρήση και πα πετώντα ομπρός λευτερωμένη,</p> <p>κι όσα της παραγγέλλω ν' αναμένη για το καλόν της, δεν θεν ν' αγρικήση ‘δε χαλινάριν σώννει να την στήση τόσον εν αχ τον πόθον νικημένη.</p> <p>Κι αφόν δεν ημπορώ να την κρατήσω, χρήση 'ναι ν' ακλουθώ γιόν τυφλωμένον η ποιά νιώθω στον άδην με πεσώννει,</p> <p>μόνον για να 'ρτω στο δεντρόν να γγίσω εκείνον τον καρπόν τον φουμισμένον απ' ότις τον γευτή ποτέ τελειώννει.</p> <p>14.</p> <p>Αν τόσην πίστην να διδή στο πείν μου εις όσον στην καρδιάν πλήξεις, κυρά μου, έθελαν δειν τ'αναστενάματά μου εις τέλος, πριν τελειώσουν την ζωήν μου.</p>
---	--

<p>Но ты так холодно, безжалостно уверена, что без тебя дышу, и милости не нужно мне, хотя мой каждый вздох принадлежит тебе, что смерть глаза мои закроет раньше времени.</p> <p>Порой и сам её прошу придти скорей, чтобы спастись от той беды, что всё сильнее жжёт бывшую когда-то сердцем рану чёрную.</p> <p>Но чем тогда тебя прославлю, благородную? «Убила, - скажут, - по жестокости своей, того, кому была глаз собственных милей».</p> <p>15.</p> <p>Quando io uegio dal ciel scender l'aurora как ни нежны и ласковы её лучи, огнём пылает сердце и кровоточит: моя богиня здесь! и расставанье скоро...</p> <p>O felice Titon, tu sai ben l'ora когда возлюбленная над землей царит, и страсть взаимная сердца вам горячит. Увы, я только смертный, не сводящий взора.</p> <p>I vostri dipartir non son si duri ведь ночью милая в твоих объятиях, хоть волосы твои покрылись сединой.</p> <p>Le mie notti fa triste e li giorni scuri, нет ни надежды, ни противоядия любви моей безумной к ней одной.</p> <p>16.</p> <p>Глаза прекрасные однажды мне привиделись, что источая дивный свет мой взгляд зажгли. Как будто вспыхнули медовые угли! И разгорелись, душу унося пожаром ввысь.</p> <p>Ах, смерти сладостной мгновение, продлись! Пусть бы меня заметить те глаза смогли. Но вкрался в чувство смутный страх- не сон ли? Как горевал бы я, лишь сном всё обернись.</p> <p>Веки ладонями прижал, чтоб не открылись, чтоб не исчезла радость в свете дня: ах, вдруг глазами теми буду я любим!</p> <p>От пробуждения, увы, не спасся я. К печали понял, что мечты воспламенились когда, заснув возле огня, упал в камин.*</p> <p>(*в оригинале значение καμίни переносное)</p>	<p>Αμμέ διατί βιγλίζεις την πνοήν μου να γνάξη, δεν πιστεύγεις τα λαμπρά μου, γι' αυτόν ο χάρος, ο ποιός εν κοντά μου, θέλει σφαλίσειν απόу μιάς το δειν μου.</p> <p>Εγώ παρακαλώ τον ορισμόν του για να λευτερωθώ τέλεια 'πο κείνον απόу μ'έκαψεν πιά παρά κανέναν,</p> <p>αμμέ 'ντα θέλουν πειν τότες για σέναν ; «Τούτη σκληρή θανάτωσεν εκείνον που την αγάπαν πιόν παρά οφθαλμόν του».</p> <p>15.</p> <p>Quando io uegio dal ciel scender l'aurora με τα μαλλιά της τόσον γλαμπριζμένα, ο πόθος νιώννει τα λαμπρά σ' έμενα και λέγω «η θεισά μου ωδέ 'ναι τώρα».</p> <p>O felice Titon, tu sai ben l'ora το βιός σου να το φέρης προς εσέναν κ' εγώ αν θελήσω να το δω, αγιμένα ! χρειά 'ναι να δώσω τέλος εις την ώραν.</p> <p>I vostri dipartir non son si duri διατί σ' εσέν την νύχταν κάμνει στρέμμα κι αρέσκουν τ' άσπρα σου μαλλιά σ' αυτόν της.</p> <p>Le mie notti fa triste e li giorni scuri κείνη που πήρεν απόу мен το πνεύμα κ' εγώ τα δόλια πάθη 'πο ξαυτόν της.</p> <p>16.</p> <p>Τα μμάτια μου φανίστην να βιγλίσω, απόу διδούν το φως εις τα δικά μου, τόσον γλυκιά ν' αξάψουν τα λαμπρά μου от' είπουν ίτσου την ζωήν ν' αφήσω.</p> <p>Κι ως γοιόν αξάφτα κ' ήθελα ν' αργήσω ν' αφταίννω και να με θωρή κυρά μου, τρέχει στον νουμ μου και λαλώ μεσά μου : κοιμούμαι πας και χάσω το αν ζυπνήσω.</p> <p>Κ' ίτσου γοιόν ήμουν μεσοκοιμισμένος, τους οφθαλμούς μου πιάσα να πομείνω κάμοντα να 'χω κειν' την εφροσύνην'</p> <p>αμμ' ίτσου μη μπορώντα μου να μείνω πολλά 'που το λαμπρόν τρεμουλιασμένος, ξυπνώ κ' ευρέθηκα με στο καμίνι.</p>
--	--

<p>17.</p> <p>Если любовь горька, как говорят о ней, то как же могут сладки быть её терзания? А если сладостна, жестоки так страдания? К такой жестокой, почему стремятся к ней?</p> <p>Если от страсти слёзы соли солоней, то почему же ищут в ней спасения? И веря, что любви подобен сад весенний, от жалоб сохнут и походят на теней?</p> <p>Если от ран её так стонут и слабеют, то почему никто любовь не гонит прочь, а следуют, куда бы ни вела, за нею?</p> <p>От сладко-горьких чувств своих бледнея, влюбленные, теряя разум, спутав день и ночь, ни живы ни мертвы горят и леденеют.</p>	<p>17.</p> <p>Αν εν' πικρός ο πόθος, γιον λαλούσιν, πως εν' γλυκιά τα πάθη τα δικά του; κι αν εν' γλυκύς πως εν' σκληρή η καρδιά του; Κι αν εν' σκληρός, πως όλοι τον ποσούσιν;</p> <p>Αδ δεν εν' εμπιστός γιον τον θωρούσιν, για τίνα να μετέχουνται μιτά του; αν εν' κι είναι φτηνός εις τα καλά του γιατί παραπονούνται όσοι αγαπούσι;</p> <p>Ανίσως και τον κάθαναν πληγώννη, πως δεν είναι μιτά του κακιμένοι, αμμ' όλοι τ'ακλουθούν όσους κορπώννει;</p> <p>Έννοια γλυκιά με την πικριά σμιμένη τους αγαπούν εις τούτον αποσώννει και δεν νιώθουν πως ζουν αποθαμμένοι.</p>
<p>18.</p> <p>Знаешь, почему Эрот крылат? Кружит, крылами машет постоянно? Да потому, что любящие непрестанно волнуются, трепещут и в мечтах парят.</p> <p>Α знаешь, почему так часто норовят слепым изобразить его, буяна? Влюбленные как будто от дурмана от страсти слепнут, и не видят, что творят.</p> <p>Α почему раздетым он всегда летает? Да потому, что жар любовный кипит, – влюбленные в бреду горячем, словно в бане.</p> <p>Α знаешь, отчего из лука он разит? Как с расстояния стрела легко достанет, так взгляд любовный издали пронзает.</p> <p>Ещё открою, почему, как каждый знает, его ребенком несмышлёным представляют: влюбляясь, ибо, все на свете ум теряют.</p>	<p>18.</p> <p>Ξέρεις γιατί 'ν ο Πόθος φτερωμένος και με τα πλουμιστά φτερά γυρίζει ; γιατί κανένας π' αγαπά σιγίζει ουδέ ποτέ ο νους του σιγισμένος.</p> <p>Ξέρεις για τίνα 'ν ίτσου τυφλομένος ; γιατί κανένας που ποθεί βιγλίζει που πα μμα, γοιόν τυφλόν που δεν γαγίζει, χτυπά κ' εδά κ' εκείά σγιάν πελλιασμένος.</p> <p>Ξέρεις γιατί εν γυμνός ; Γιατί χοχλάζουν με στο κουφάριν όλοι που ποθούσιν κι αξάφτουν ος' ειנ' να 'ν στην δούλεψήν του.</p> <p>Δοξιότην ξέρεις γiάντα τον λαλούσιν ; Γιατί πληγώννει 'που μακρά το δειν του τους αγαπούν και κάμνει τους και βάζουν.</p> <p>Μωρόν παιδίν το φτιάζουν, γοιόν τον θωρείς εδά ζωγγραφισμένον, γιατ' οι ποθούν έχουν τον νουν χαμένον.</p>
<p>19.</p> <p>И вот, Эрота, того самого, кто может в любой душе разжечь огонь и пыл, один лишь взгляд моей любимой превратил в холодный камень. Рраз! и бог любви низложен.</p> <p>Несчастный, жертв своих число хотел умножить, не ведая, какие беды и напасти сотворил тот взгляд со мной, и скольких погубил! Лук не успел поднять – окаменела кожа.</p>	<p>19.</p> <p>Τον έρωταν απού 'καμεν να νόση ο πασανείς πως άφτουν τα λαμπρά του, λιθάριν τον επόικεν η κυρά μου : κι αυτόν το δειν της δύνεται να δώση!</p> <p>Με το δοξάριν ήρθεν να ξαμώση δίχως να δη τιντά 'καμεν μιτά μου εμέν κι άλλους που στέκουνται κοντά μου κ' εκείνη λίθισέν τον πρίν σιμώση.</p>

<p>Вы б видели, как тут же изменился крылатый разжигательщик страстей: застыл, как истукан, в недоумении.</p> <p>Α καждый, кто горел от от вожделения, очнулся враз, и наутёκ скорей, освободившись от любви, пустился.</p>	<p>Πως άλλαξαν την φύσην την δικήν του! Τώρα 'ναι κρυός απού 'χεν τόσην βράστην, πρώτα 'τον πνεύμαν τώρα 'ναι πετρένος.</p> <p>Ότις ποθεί τωρά 'ναι αναπαμένος κι αν εν και πρώτα τίποτε πειράστην, λεύτερος ας χαρή την ποθητήν του.</p>
<p>20.</p> <p>Кто горечью подобно мне охвачен? Кто столько же страданий претерпел? Кто среди льда мучительно горел и умолял приблизить час, что им назначен?</p> <p>Μоряк простой, кто день и ночь батрачит, находит все же радость среди дел, и так не проклинает свой удел как я, он не горюет и не плачет.</p> <p>Κрестьянин, что за бороной потеет, хоть век его и беден и тяжёл, надеется на жатву от того, что сеет.</p> <p>Никто терзания такие не прошёл. В напрасных муках сердце пламенеет, любимой я лишь жалок и смешон.</p>	<p>20.</p> <p>Ποιός ένι γοιόν εμέναν πικραμένος και ποιός ως γοιόν εμέναν μαρτυρίζει, ποιός με στο χιόνιν άφτει κ' εμπυρίζει και τις εν γοιόν εμέναν πειραμένος ;</p> <p>Ο ναύτης εν καμπόσον ναπαμένος, που μέραν ούδε νύχταν δεν σιγίζει γιατί αν δουλεύγη, διάφορος ολπίζει κι όσα διαβάζει δεν νιώθει ο θλιμμένος.</p> <p>Αν εν κι ο ζευγαλάτης παραδέρνη όλον τον χρόνον δίχα να 'χη πνάση κερδαίννει αχ τον καρπόν κείνον που σπέρνει.</p> <p>Ουδένας γοιόν εμέν δεν εν να μοιάση διατί η καρδιά μου πάντα της αφταίννει κι απού μπορεί δεν θέλει ν' αγιτιάση.</p>
<p>21.</p> <p>Не на тебя я жалуюсь, моя богиня, а только на несчастную судьбу мою, на долю тяжкую и горькую мою, что со слезами безысходно принял.</p> <p>Ты не жестока, знаю, ты добра с другими, мне лишь указываешь на звезду мою, дорогу вечно одинокую мою, ту, где со мною образ твой и имя.</p> <p>Не должен больше я тебя тревожить, взывать: «Утешь, освободи от мук, молю, никто другой спасти меня не может!»</p> <p>Нет, за мучения тебя я не виню. Хоть по тебе тоскуя слёзы лью, но всё же лишь сам могу умерить я беду мою.</p>	<p>21.</p> <p>Δεν έχω παραπόνεσην 'που σέναν αμμά 'που το πικρόν το ριζικόν μου, οπού 'ν τόσον κατάδικον σ' αυτόν μου και δεν μ' αφήννει να χαρώ, αγιγμένα.</p> <p>Τόσον σκληρή, γοιόν δείχνεις μετά μένα дεν είσαι αμμ' έτσου θέλει τ' αστρικόν μου, κι αφόν γνωρίζω κ' έτσι 'ν το γραφτόν μου να 'ναι πάντα τα μμάτια μου κλαμένα,</p> <p>дεν πρέπει πión εγώ να σε πειράζω μηνώντα σου: «λευτέρωσ' με, κυρά μου, αχ τα λαμπρά και πάθη τα διαβάζω».</p> <p>Μόνον εγώ μπορώ τα κλάματά μου να λείψω δίχως πión ν' ανατενάζω, και μόνος να τα λείψω, αγγέλισσά μου.</p>
<p>22.</p> <p>Всё ближе день и час, любовь моя, когда покинуть должен буду я тебя, но остаюсь я все же твой и у тебя,</p>	<p>22.</p> <p>Κοντεύγει η ώρα κι ο καιρός, κυρά μου, που μέλλει να μισέψω από ξαυτόν σου, όμως αφήνω да στον ορισμόν σου</p>

<p>мой ангел, светлая моя.</p> <p>Не удивляйся, госпожа моя, как, покидая, не оставлю я тебя: куда бы я ни шел, любя тебя, с тобой и мысли и душа моя.</p> <p>Не думай, что я буду далеко. С тобою сердце, вдалеке лишь тело, но только сердце для любви закон.</p> <p>И если скажет кто, что я вдали легко другую полюбил, ответь им смело: «глупцы, без сердца как полюбит он?»</p> <p>23.</p> <p>Ах, если бы я мог бумаге передать всю боль, что перенёс, чтобы другие услышали, как плачут звёзды золотые в любовном пламени, я б перестал рыдать.</p> <p>Но невозможно всё по правде рассказать, словами выразить мучения такие! И тлеют в глубине души угли немые, а от стихов лишь разгораются опять.</p> <p>Как будто болью моей сам Эрот гордится и хочет, чтоб я молча всё сносил, чтоб мог он похвалиться мной и веселиться.</p> <p>Но пусть бы он тогда, раз у меня нет сил, всё рассказал той, кто во снах мне снится, хоть ей и всё равно, жив я, или когда-то жил.</p> <p>24.</p> <p>О соловей, как сладко горевать умеешь ты, как тонкая струна звеня, как будто чувствуешь все то же, что и я, и словно знаешь, что могу тебя понять. Поёшь, и хочется вместе с тобой рыдать, настолько плач твой трогает меня, на языке чудесном птичьим говоря о чём душа моя не может рассказать.</p> <p>Ах птица, и откуда тебе знать печали, от которых я страдаю, в ночном лесу потерянно блуждая, с тобой оплакивая горести опять? Но продолжает голос твой звучать и ночь и день, все больше разжигая, как эхом многократно повторяя, чувства, что не дают мне спать.</p>	<p>όλον τον έμαυτον μου, αγγελισσά μου.</p> <p>Μηδέ απορής, αν εμπορώ, θεά μου, μισεύγοντα ν'αφησω εμέν σ'αυτόν σου: μισεύγω αμμ'οπου πάγω, γιον δικός σου, μένουσιν μετά σεν τα πνεύματά μου.</p> <p>Πάγω, κι αν ένωσες ποτέ σ'εσέναν πάθος αγάπης, βλέπε την καρδιάμ μου πας και το σώμαν πιον δεν σε βιγλίση.</p> <p>Αν πη κανένας κι άλλην παρά σέναν αγάπησα ποτέ, πε αχ την μεριάμ μου: με δίχως την καρδιάν, πως ν'αγαπήση;</p> <p>23.</p> <p>Τ'ισου να μπόρουν εις χαρτίη να γράψα τα πάθη μου γοιόν έναι ν' αγρικούντα, πως οι γλυκοί μου αστέρες ελυπούντα κ' έθελεν πάψειν απού μεη η κάψα.</p> <p>Αμμέ γιατί δεν ημπορώ πως άψα να πω, τινές ποτέ δεν μ' αθθυμούντα ως τώρα και τα μέλη μου σωκιούντα και τώρα για παρηγοριάν αξάψα.</p> <p>Ο πόθος με τα πάθη μου παινάται και θέλει να παθιάζω μουλλωμένους· μόνον εκείνος θεη να τα ξηγάται.</p> <p>Κι άμποτε να τα λάλεη ο καμένος Εκείνης που για μεη δεν με λυπάται, δεν είμαι ζωντανός δ' αποθαμμένος.</p> <p>24.</p> <p>Τ'αδονιν κείνον που γλυκά θλιβάται τόσον λυπητικά, τόσον καμένα, να πης δεν έχει ταίριν γιόν κι εμέναν για ταύτου προς εμέν παραπονάται Τόσον γλυκιά την λύπην του μετράται και πολεμά να στέκομαι νοιασμένα, τα κλάματά του που 'ναι λυπημένα, απού τα ποιά γνωρίζω πως φυράται.</p> <p>Μόνον κι είναι πουλλίν, παντές λυπάται τα πάθη μου κι εκείνον και θρηνίζει, κι αφόν με τόσην πλήξην μ'αγνωρίζει τ'αγκώματά του ξάυτου μου ξηγάται. Μέραν 'δε νύχτα δεν μου ξικολλάται Ουδ' αντάν να πετάση ξωμακρίζει· το κλάμαν, αν μουλλώσω, μ'αθθυμίζει, κι ούλη νύχτα μιτά μου δεν κοιμάται.</p>
--	---

<p>Мне кажется, сама любовь тебя послала, чтоб в сердце пламя ни на миг не угасало.</p> <p>25.</p> <p>Смотрите, что любовь со мною сотворила, как держит будто силою в живых меня, хоть столько боли и мучений вынес я, что лучше б смерть меня от них освободила. Бегу от тех, кто любят искренне меня, в мечты о той, кто лишь в мечтах меня любила, ей предан как ребёнок, предан до могилы, хоть и молю порой освободить меня.</p> <p>Как полководец к гибели ведёт меня желание моё неумолимое, жажда моя неутолимая, и обнимаю ветер, что сожжёт меня. И жизни жажду, и о смерти умоляю, и плачут очи, и смеётся сердце у меня – в такую битву завела любовь меня, веля желать того, что не желаю.</p>	<p>Πιστεύγ' ο πόθος το 'πεψεν σ'αυτόν μου Δια να μηδέν σιγήση το λαμπρόν μου.</p> <p>25.</p> <p>Δέτε που 'μ αχ τον πόθον πεσωμένος ότι κρατεί με ζωντανόν στανιόμ μου αμμέ 'ναι τόσα πειρασμέν' η ζω μου κ'ήτον καλλιόν μου να 'μουν ποθαμμένος. Φεύγω τους μ'αγαπούν και την εχθρήμ μου τρέχω, σαν το μωρόν σ' αυτήν δομένος' κράζω την λευτεριάν, πεθυμημένος να 'μουν δημμένος όλην την ζωήν μου.</p> <p>Δια στρατηλάτης εν το θέλημάμ μου του νου μου κι όπου να διαβή κλουθά του' άνεμον αγκαλίζω και μιτά του στο χιόνιν ζωγγραφίζω την υγείάμ μου. Θεν να πεθάνω και ζητώ να ζήσω, τα μμάτια κλαίσιν και γελά καρδιά μου, τόσα στραβά με σύρνει η πεθυμιά μου και θέλει το δεν θέλω να θελήσω.</p>
--	---